This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

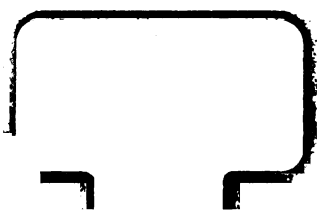
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

ML
410
H13S2

SCHAFFER

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA



3,8

Friedrich Chrysander

in seinen

Clavierauszügen zur deutschen Händel-Ausgabe

beleuchtet von

Julius Schäffer.

Leipzig,
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1876.

Friedrich Chrysander

in seinen

Klavierauszügen zur deutschen Händel-Ausgabe

beleuchtet von

Julius Schäffer.

Leipzig,
Verlag von F. E. C. Leuckart
(Constantin Sander).
1876.

ML 410
H 13 S2

Vorbemerkung.

Der nachfolgende, in Nr. 6—8, 10, 12—14 des laufenden Jahrgangs der „Allgemeinen deutschen Musikzeitung“ (Berlin, Luckhardt) zuerst erschienene Aufsatz ist anzusehen als ein Gegenstück zu dem Artikel „Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vokalwerke“, den ich im September v. J. im „Musikalischen Wochenblatte“ veröffentlichte, und der einige Wochen später in einem revidirten Abdrucke der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ (Nr. 46) beigegeben wurde. Wie sich in Folge jener Publication zwischen mir und Herrn Professor Dr. Spitta über das Accompagnement namentlich in Bach's Werken eine lebhafte Discussion entspann, welche mich zu zwei weiteren Artikeln veranlasste, kann als bekannt vorausgesetzt werden.*) Es hatte nicht in meinem Plane gelegen, auch Herrn Chrysander mit in den Streit hineinzuziehen, sein Name war deshalb von mir in jenem Artikel über Franz nur beiläufig erwähnt worden. Da geschah es aber, dass Herr Chrysander plötzlich Spitta's Parthei ergriff, dessen Entgegnungen in seiner Zeitung in extenso mittheilte, während er der meinigen die ungekürzte Aufnahme versagte, und in seinen redactionellen Vorbemerkungen in der unerhörtesten Weise gegen mich zu Felde zog, ja sich zu unüberlegten Anschuldigungen hinreissen liess, von denen er selber am besten wissen musste, dass sie ganz ungegründet waren. Einem so empörenden Verfahren gegenüber fiel nun für mich jeder Grund, den ich etwa gehabt haben mochte, gegen Herrn Chrysander noch irgend welche Rücksicht walten zu lassen, hinweg — und so entstand der

*) Mit meiner Beleuchtung des Spitta'schen „Schlussworts“ im Anfang dieses Jahres (Allg. deutsche Musik-Ztg. Nr. 1 u. 2) scheint die Discussion ihren vorläufigen Abschluss gefunden zu haben.

M724932

Aufsatz über Chrysander's Klavierauszüge zur deutschen Händel-Ausgabe, der nun hier mit einigen Zusätzen, im Wesentlichen aber unverändert dem Publicum noch einmal dargeboten wird.

Nur noch eine Bemerkung glaube ich vorausschicken zu müssen. Es darf nämlich nicht verschwiegen werden, dass unter den Klavierauszügen der deutschen Händel-Gesellschaft, bei welchen ein Verfasser nicht ausdrücklich genannt wird, die also Herrn Chrysander zuzuschreiben sind, sich auch gute Arbeiten befinden. „Athalia" und der „Allegro" sind ganz achtungswerthe Leistungen, und auch im „Heracles" und „Alexander Balus" findet sich manches Treffliche — die Factur zeigt hier die sichere Hand eines tüchtigen, routinirten Musikers. Ob vielleicht die Benutzung älterer Bearbeitungen vorliege, liess sich nicht ermitteln. Obschon ich unter allen Umständen in erster Linie für eine selbständige Leistung bin, möchte ich mich gegen eine solche Benutzung doch nicht unbedingt erklären, natürlich unter der Voraussetzung, dass man nur das Gute aufnähme, das Schlechte hingegen besserte. Bis auf einen gewissen Punct muss eine Bearbeitung Gemeingut bleiben, und es muss erlaubt sein, sich an ältere Vorlagen zu halten und sie zu vervollkommnen. Nur auf diese Weise kann schliesslich ein Resultat erzielt werden, das die Partituren der alten Meister zu einem festen Abschlusse bringt. Das blosse Abschreiben älterer Vorlagen ist natürlich verwerflich. In einigen Chrysander'schen Klavierauszügen lassen sich an verschiedenen Orten Entlehnungen nachweisen. In den von Chrysander bearbeiteten Kammerduetten z. B. begegnet man in gewissen Abständen einer ziemlichen Anzahl von mehr oder minder ausgedehnten Stellen, welche sich als eine notengetreue Copie der Ausgabe der englischen Händelgesellschaft ergeben, und zwar — notabene — gerade in Wendungen, die unmöglich von zweien Männern, die von einander Nichts wussten, so ganz übereinstimmend gefunden werden konnten. Dabei erweist sich das, was mit der Arbeit des Engländers nicht übereinstimmt und daher vielleicht als Chrysander's eigenes Product zu betrachten ist, nicht etwa als eine vollkommnere Ausarbeitung des Continuo, sondern steht gewöhnlich an Qualität tief unter jener. Ganz dasselbe muss von einigen Stücken im Saul (siehe den Anhang) gesagt werden — Chrysander verschmähte hier nicht, Rimbault's Arbeiten zu benutzen, desselben Rimbault, den er in seinem Saul-Artikel nicht gerade glimpflich behandelte. Eine besondere Bewandniss hat es mit „Samson". Hier hat nämlich Chrysander eine Quelle angegeben; am Schlusse seiner Vorrede sagt er, der Klavierauszug sei von ihm be-

arbeitet — „so weit es thunlich war mit Benutzung des ältesten um 1810 herausgegebenen englischen Klavierauszugs von Dr. Clarke in Cambridge, welchem auch alle späteren englischen Klavierbearbeitungen mit Recht, obwohl im Ganzen doch etwas zu ängstlich gefolgt sind.“ Da es mir nun trotz aller Bemühungen bis jetzt nicht gelungen ist, den Clarke'schen Klavierauszug zu Gesicht zu bekommen, so bin ich nicht in der Lage zu beurtheilen, wie weit Chrysander ihn benutzte. Was ich aber constatiren kann, ist, dass der Chrysander'sche Klavierauszug in den meisten Solo-Pièçen — nur diese kommen ja in Betracht — mit dem in der neuen englischen Ausgabe befindlichen und ebenfalls von Rimbault verfassten im Wesentlichen fast Note für Note übereinstimmt. Die Treue erstreckt sich sogar auf mehrere Schulschnitzer! Rimbault — der in üblicher Weise für seinen Auszug die Verantwortlichkeit übernimmt — erklärt nun aber seinerseits, dass er dem ausgezeichneten Arrangement seines Freundes Vincent Novello, „eines echt Händel'schen Geistes,“ vieles verdanke.*) Wie ist nun die Sache zu erklären? Sind etwa alle 3 Auszüge auf die gemeinsame Quelle des Dr. Clarke zurückzuführen? Ausgeschlossen wäre diese Möglichkeit allerdings nicht. Ich behalte mir vor, hierüber, sobald mir selbst Aufklärung geworden, das Nähere an geeigneter Stelle mitzutheilen.

Die blosse Thatsache, dass unter Chrysander's Namen einige gute Klavierauszüge existiren, konnte mich nicht bestimmen, an der allgemeinen Kritik seiner Arbeiten etwas zu ändern; denn — die Anzahl der schlechten ist überwiegend. Jenen oben genannten Werken ist eine ganze Reihe anderer gegenüberzustellen, deren Klavierauszüge mit dem im nachstehenden Aufsatze beleuchteten zu „Judas Maccabäus“ auf gleich niedriger Stufe stehen. In erster Linie nenne ich hier Saul, Israel in Egypten, Josua, Belsazar, das Alexanderfest, Sieg der Zeit und Wahrheit und die Oper Alcina — ja aus dem einzigen Belsazar mache ich mich anheischig eine gleich reiche Auswahl von Stümpereien in Beispielen mitzutheilen, als es hier bei Judas Maccabäus geschehen ist. Den Nachweis besonders gravirender Stellen wird man im Nachtrage finden. Nun fragt man unwillkürlich kopfschüttelnd: Wie erklärt sich die himmelweite Kluft

*) In the pianoforte adaptation, the editor has been greatly indebted to the excellent arrangement of his friend Mr. Vincent Novello, — a true Handelian spirit, whose labours in the cause of classical music have extended even to „the far west.“

zwischen den einzelnen Arbeiten Chrysander's? Wie war es möglich, dass einunddieselbe Feder einmal etwas Correctes, gut Musikalisches, Stilvolles, und das andere Mal so Fehlerhaftes, Unmusikalisches, schülerhaft Plumpes niederschreiben konnte? Die gesunde Logik sträubt sich dagegen, einenunddenselben Autor für Beides anzunehmen, und so stehen wir denn hier wieder vor einem jener unlösbaren Räthsel, welche Chrysander uns hin und wieder zu rathen aufgiebt.

Breslau, im Mai 1876.

Julius Schäffer.

Wenn du hast, das ist wohl schön,
Doch du musst es auch verstehn:
Können, das ist grosse Sache,
Damit das Wollen etwas mache.
Goethe.

Non omnia possumus omnes.

I.

Gegen das Ende des Artikels „Philipp Spitta und sein Schlusswort in Sachen des Accompagnements“*) hatte der Verfasser der nachfolgenden Zeilen auf die ergiebigen Erfolge der Forschungen im Gebiete der Musikgeschichte, von welchen die Kunst nur profitiren könne, zugleich aber auch auf die Grenze zwischen Kunst und Geschichte hingewiesen und gesagt, dass es nicht in der Aufgabe der Historiker liegen könne, diese Grenze zu überschreiten und mit massgebenden Vorschriften auf ein Gebiet überzugreifen, in welchem die Künstler allein Sitz und Stimme haben. Schon wenn diese Uebergriffe sich auf die Theorie beschränken, werden sie um so bedenklicher, je mehr der Historiker Specialist ist, je stärker er durch Lieblingsmeinungen, durch Voreingenommenheit für bestimmte Zeitperioden, Richtungen und Persönlichkeiten beherrscht wird. Unternimmt aber der Historiker als solcher gar das praktische Gebiet der Musikpflege und des Tonsatzes zu betreten, ohne durch besondere künstlerische Anlage dazu legitimirt zu sein, so wirken jene Uebergriffe durchaus verderblich.

Ein Mann, welcher sich in dieser Beziehung einiges hat zu Schulden kommen lassen, ist Thibaut, der Verfasser der vielverbreiteten, lange Jahre wie ein Evangelium hochgehaltenen Schrift über „Reinheit der Tonkunst“. Fern sei es von uns, die Vorzüge dieser Schrift zu verkennen — die edle Begeisterung für die erhabenen Tonwerke der Vorzeit, namentlich des 16. und 17. Jahrhunderts, die aus jeder Zeile hervorleuchtet, hat sehr viel dazu beigetragen, die

---

*) Allgemeine deutsche Musikzeitung 1876 Nr. 2.

Liebe zu jenen Werken zu erwecken oder neu zu beleben, und sicher ist, dass das Buch auch für unsere Zeit noch des Beherzigenswerthen genug enthält. Aber eben jene Begeisterung nimmt Thibaut's Sinn gefangen gegen die Schönheit ganzer Kunstrichtungen; seine Vorliebe für das Vokale lässt ihn in den Chorwerken des 16. und 17. Jahrhunderts die Verwirklichung des Ideals der reinen, wahren Tonkunst erblicken und von der neuen Zeit, in welcher die Instrumentalmusik ihre üppigen Zweige treibt, mit grösserer Geringschätzung sprechen, als sie im Grunde verdient. So kann es denn nicht ausbleiben, dass seine Urtheile oft hart und ungerecht, zuweilen geradezu verfehlt erscheinen. Das Vokale ist ihm auch in den Oratorien Händel's in dem Grade Hauptsache, dass er jede instrumentale Zuthat zur Originalpartitur auf das Entschiedenste verwirft. Hieraus erklärt sich u. A. seine herbe Polemik gegen einen Meister wie Mozart. Man lese z. B. nach, was Thibaut pag. 136 u. ff. der zweiten Auflage seiner Schrift über dessen Bearbeitung des Messias und speciell über die herrliche Instrumentirung der Arie „das Volk, das im Dunkeln wandelt" sagt. Mozart's Genie findet freilich auch hier Anerkennung, aber dass er Händel's Orchester noch um einige Instrumente vermehrte, das wird dem Verbrechen, „Händel zu Grabe getragen zu haben", gleich geachtet.

Das Vorgehen Thibaut's blieb nicht ohne Nachfolge, seine Jünger aber bewahrten nicht immer die edle, massvolle Haltung, die den Meister trotz Allem vortheilhaft auszeichnet. Vor uns liegt ein Heft betitelt:

„Bardale, Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiedenen Völker der Erde, alter und neuer Zeiten, mit deutschem Texte und Begleitung des Pianoforte und der Guitarre, herausgegeben und dem Herrn Geh. R. und Professor Dr. A. F. J. Thibaut hochachtungsvoll gewidmet von C. Baumstark und W. v. Waldbrühl. Bd. I Braunschweig 1829 bei Friedrich Busse."

Die Verfasser, welche sich in dem Vorworte als „zwei junge Männer" einführen, „deren Beruf nicht in der Kunst, sondern im ernsten Treiben der Wissenschaft steht", fühlen sich berufen, die Kinder des Volkes als „ein ganz kleines, vielleicht nicht einmal ganz rein gewaschenes Scherblein in den allgemeinen jetzt aufgestellten. Läuterungstopf des jetzigen musikalischen Geschmacks zu werfen." Vorher war nämlich von der „Regellosigkeit und Unvollkommenheit, der Verzwicktheit und Unnatur, der Leerheit und der Steifheit" die Rede gewesen, „Untugenden", welche „im grössten Theile unserer mit Unrecht sogenannten musikalischen Kunstwerke bereits auf das

Beweinenswertheste in Wirklichkeit getreten" seien, und endlich wird Beethoven namentlich genannt, „aus dessen Musik ein gereizter Zustand beständig strahle." Wo auf diese Weise über eine ganze grosse Zeit und über einen Künstler, in welchem sie gipfelte, der Stab gebrochen wird, da ist man wohl berechtigt, nun in den Begleitungen zu den Liedern selber etwas ganz besonders Werthvolles, künstlerisch Vollendetes, oder, wenn das nicht, doch wenigstens etwas Korrektes zu finden. Schlägt man nun aber die Lieder auf, so glotzt Einem überall die pure Impotenz hohläugig entgegen; überall stösst man auf die gröbsten Fehler gegen die ersten, einfachsten Regeln des reinen Satzes, von einer Einsicht in die schwierige Tonalität einer indischen oder hebräischen Melodie nirgends eine Spur. Da legt man denn das Heft mit Widerwillen aus der Hand und hat so seine eigenen Gedanken über die Anmassung und Selbstüberschätzung gewisser Vertreter des sogenannten historischen Standpunktes in der Musik.

Wenn wir an dieser Stelle auch Gervinus nennen, so wollen wir ihn keineswegs mit den Herausgebern der Bardale auf eine Stufe setzen. Sein vor 8 Jahren erschienenes Buch über Händel und Shakespeare überragt auch an wissenschaftlichem Werthe bedeutend noch Thibaut's „Reinheit der Tonkunst" — es ist eine mit tiefem Ernst und warmer Begeisterung geschriebene Musiktheorie, die nicht verdient hätte, so bald in Vergessenheit zu gerathen. Aber er ist in einer ähnlichen Einseitigkeit befangen, wie Thibaut. Fand dieser in der älteren reinen Vokalmusik das Ideal der wahren Kunst verwirklicht, so erblickt nun Gervinus die Verkörperung seiner Musiktheorie — die sich vorzugsweise mit der Verhältnissstellung der Instrumental- zur Vokalmusik beschäftigt — in Händel's Werken, und so wird denn bei ihm der Begriff des Musikalisch-Schönen in die Formen einer bestimmten Zeitepoche gebannt. Man verstehe uns nicht so, als glaubten wir, das Schöne könne überhaupt abgelöst vom Historischen erscheinen; was wir tadeln, ist nur die Exclusivität, welche sich für eine bestimmte historische Erscheinungsform erklärt und gegen alle andern wendet.

In einem ähnlichen Verhältnisse, wie die Herausgeber der Bardale zu Thibaut, steht zu Gervinus — Friedrich Chrysander. Als echter Schüler dieses berühmten Gelehrten schrieb er nach dessen Grundsätzen seine Händel-Biographie, ein Werk, welches sich die gerechte Anerkennung der Zeitgenossen erworben hat. Zugleich aber ist er derjenige Historiker, welcher sich die entschiedensten Uebergriffe in das Gebiet der künstlerischen Praxis erlaubte. Als Redak-

teur der Allg. Musikalischen Zeitung war er stets bestrebt, die Aufführungen der Händel'schen Werke zu controliren, ja man wird nicht fehlgreifen, wenn man ihn bei einigen als den eigentlichen, obwohl hinter den Coulissen bleibenden Leiter ansieht. In Anbetracht seiner Bekanntschaft mit allem möglichen Material, sind wir keineswegs gewillt, ihm hierzu eine gewisse Berechtigung absprechen zu wollen. Aber Chrysander ging noch weiter. Als nämlich die deutsche Händel-Gesellschaft ihm die Herausgabe der Werke Händel's übertrug — und man konnte in der That Keinen finden, der so wie er zu diesem Geschäfte gleichsam prädestinirt zu sein schien — und als man sich (leider!) dazu entschloss, der Partitur einen Klavier-Auszug unterzulegen, fühlte sich Chr. einer Aufgabe gewachsen, die nur ein Musiker von Fach und von ganz speciellen Fähigkeiten genügend zu lösen im Stande sein konnte, und unternahm es, den Klavierauszug zu den meisten der bis jetzt erschienenen Werke selbst anzufertigen. Von dieser Thätigkeit des Herrn Chr. soll nun in den folgenden Zeilen ausführlicher die Rede sein.

Bekanntlich handelt es sich bei den Klavier-Auszügen Händel'scher Werke nicht allein um das einfache Arrangement der in der Partitur ausgesetzten Begleitstimmen, sondern auch um Ausfüllung der Lücken, welche bei Aufführung der Werke dem Accompagnisten (zu Händel's Zeiten dem Dirigenten) anheimfiel. Das Accompagnement aber ist ein durchaus praktisches Gebiet und die Grenze also für den Historiker hier sehr scharf gezogen. Er hat an ihm überhaupt nur Antheil, weil es aus der Praxis der heutigen Zeit entschwunden und dadurch Object der Geschichte geworden ist. Die Aufgabe des Historikers kann also hier nur die sein, auf Grund der meist von hervorragenden Künstlern verfassten Generalbassschulen und sonstigen Ueberlieferungen darzuthun, welche Grundsätze hinsichtlich des Accompagnements zu verschiedenen Zeiten, bei den verschiedenen Nationen, endlich bei den verschiedenen Künstlern galten, die Regeln in's Gedächtniss zu rufen, welche der ausübende Künstler zu befolgen habe, festzustellen, was dem Schüler gezieme und was vom Meister gefordert werden müsse. Hiermit ist sein Geschäft zu Ende, hier beginnt die Grenze, welche ihn von der künstlerischen Praxis abscheidet. Will er sie überspringen, so hat er sich als Künstler zu legitimiren; denn auch die genaueste Kenntniss alles Erforderlichen, selbst einige Uebung in dem rein verstandesmässigen Theil der Aufgabe kann ihm nichts helfen, wenn ihm die Kraft künstlerischer Gestaltung, jenes Geschenk von Gottes Gnaden, versagt blieb. Gelingt die Legitimation nicht, zeigen seine Arbeiten im

Gegentheil, dass statt künstlerischer Leistungen nur Ergebnisse einer nüchternen Rechenarbeit vorliegen, so haben die Künstler nicht nur das Recht, sondern die Pflicht, ihn aus dem Tempel der Kunst hinauszujagen und ihm zuzurufen: „Dies ist unser Reich, das Deinige ist die Historie; bleibe Du bei Deinen Dokumenten und strecke nicht die Hand nach Früchten aus, welche für Dich in ewig unerreichbarer Höhe prangen!“

Was Friedrich Chrysander in seinen Klavier-Auszügen zu Händel's Werken geleistet hat, ist nun durchaus nicht im Stande, ihn zu diesem Geschäfte zu berechtigen, diese Arbeiten sind vielmehr mit obigem Proteste einfach zurückzuweisen. Dies hoffe ich in Folgendem mit ausreichenden Gründen zu belegen. Ich muss aber etwas weiter ausholen.

In Nummer 49 des vorigen Jahrgangs der AMZ. hatte Herr Chrysander mich nämlich beschuldigt, dass ich „gegen Männer polemisire, deren Ueberzeugungen ich gar nicht kenne, von denen ich mir desshalb ein verkehrtes Bild mache.“ Herr Chrysander mag sich beruhigen — ich habe seine Schriften, ebenso wie die des Herrn Spitta, wiederholt sehr genau gelesen. Was in diesen Schriften offen vor aller Welt zu Tage liegt, daran werden wir uns zu halten haben, es sei denn, dass er es wie Herr Spitta mache, der noch Ueberzeugungen in petto hat, die bei ihm persönlich mit Vermeidung des Weges durch die Oeffentlichkeit zu erfragen sind (vergl. sein „Schlusswort“ Sp. 6.) Eigentlich haben wir es hier mit einer künstlerischen, mithin praktischen Thätigkeit zu thun, es ist aber jedenfalls interessant, dieselbe mit den theoretischen Grundsätzen zu vergleichen; indem ich also diejenigen Sätze aus Chrysander's Schriften, welche seine „Ueberzeugungen“ über das Accompagnement und alles darauf Bezügliche enthalten, hier zusammenstelle, glaube ich den Wünschen des geneigten Lesers entgegenzukommen, und muss nur um Entschuldigung bitten, wenn ich bei diesem Geschäfte länger verweile, als es der Fall gewesen wäre, wenn Herr Chrysander mir jenen Vorwurf nicht gemacht hätte.

Ein besonderes Kapitel über die Ausführung des Accompagnements bei Händel ist in Chrysander's Händel-Biographie nicht zu finden; die beiden Artikel in den „Jahrbüchern“ über „die Orgelbegleitung zu Saul“ und über „Mendelssohn's Orgelbegleitung zu „Israel in Egypten“ sind zwar als Supplemente zur Biographie zu betrachten, handeln aber nur über einen speziellen Punkt: nämlich den Antheil,

welchen die Orgel an der Begleitung zu nehmen hat; in allen übrigen Fragen, insonderheit über die rein musikalische Beschaffenheit des Accompagnements sind wir auf gelegentlich in den Schriften zerstreut liegende Bemerkungen angewiesen.

Der Aufsatz über Saul, welcher 1863 im ersten Bande der Jahrbücher erschien, machte nicht geringes Aufsehen. Auf Grund von Bleistiftbemerkungen, welche sich im Handexemplar Händel's vorfanden, konnte bei diesem Oratorium genau angegeben werden, was die Orgel bei jeder Nummer zu spielen hat, was nicht. Ob diese Bezeichnungen von Händel's eigener Hand herrühren — was doch wohl angenommen werden muss — ist freilich nicht ausdrücklich gesagt; auch dass die Veranlassung dazu eine Aufführung gegeben habe, welche Händel zu dirigiren plötzlich verhindert gewesen sei, wird nur als eine Vermuthung hingestellt; über das Verhältniss der beiden im Händel'schen Handexemplar erwähnten Orgeln zu einander bleibt man ebenfalls im Unklaren, und endlich hatte Chrysander in Aussicht gestellt, in den nächsten Jahrbüchern auszuführen, wie weit das für Saul Vorgeschriebene auf andere Händel'sche Oratorien anzuwenden sei und wie es sich zu der Ansicht und Uebung einer späteren Zeit verhalte — aber mit Ausnahme des zweiten oben genannten Artikels ist Nichts weiter erfolgt und eine Fortsetzung der Jahrbücher nach dem zweiten im Jahre 1867 erschienenen Bande überhaupt unterblieben.

Der Inhalt des Saul-Artikels darf als bekannt vorausgesetzt werden. Danach stellte sich der Antheil, welchen die Orgel an der Begleitung zu nehmen hatte, folgendermassen: Bei den Chören hatte sie die Chorstimmen mitzuspielen, bei den Sologesängen dagegen entweder ganz zu schweigen, oder nur als einfaches Bassinstrument die Grundstimme zu verstärken, zuweilen in Octaven-Verdoppelung; die Ausführung der Generalbassstimme in den Sologesängen fiel nicht dem Organisten, sondern dem Cembalisten zu. Dies wird in dem Artikel pag. 256 und 258 ausdrücklich gesagt. Dagegen heist es im ersten Bande der Biographie bei Gelegenheit des Psalms „Laudate pueri" (pag. 165): „der lebendige Bass (des Gesangs suscitans a terra) primo Organo solo con Violoncello e Contrabasso gab ihm (Händel) Gelegenheit auf der Orgel seine Künste hören zu lassen." Entweder also war die Händel'sche Praxis in den kirchlichen Werken seiner Jugend eine andere, oder die Erkenntniss durch das Handexemplar des Saul war für Chrysander, als er dies schrieb, noch nicht gekommen. Befremdlich ist auch eine mit Chrysander unterzeichnete Redactionsbemerkung auf pag. 183 der Allg. Musikal.-Ztg.

v. J. 1869, in welcher gesagt wird, dass die lückenhaften Stellen (in Recitativen und einzelnen andern Solo-Nummern) nur durch Klavier und Orgel auszufüllen seien. Eine weitere Ausführung ist nicht gegeben. In dem Vorworte zu dem Textbuche des am 18. November 1874 von der Königliche Hochschule zu Berlin aufgeführten Oratoriums „Heracles" bezeichnet Chrysander „die Orgel als das entbehrlichere, das Klavier als das nothwendigere von beiden Instrumenten" und in der AMZ. v. J. 1869 pag. 206 widerräth er überhaupt — hierin im stricten Gegensatz zu Thibaut — die Händel'schen Oratorien in der Kirche aufzuführen.

Bis zur Veröffentlichung des Saul-Artikels galt allgemein die Ansicht, dass die Orgel als Begleit-Instrument bei den Händel'schen Oratorien eine hervorragende Rolle gespielt habe, und es ist wieder Thibaut's „Reinheit der Tonkunst", auf welche die Vorstellungen von der wunderbaren Art, mit welcher Händel selber seinen Orgelpart ausgeführt habe, zurückzuführen sind. Nun erschien das Alles mit einem Schlage als ein Irrthum, und eine ganz andere Praxis musste für die Aufführungen Händel'scher Oratorien in's Leben treten. Dies ist ein neuer und eclatanter Beweis von der Unsicherheit historischer Ueberlieferungen überhaupt. Wer bürgt dafür, dass es den Entdeckungen Chrysander's nicht einmal ähnlich ergehen werde?

Ueber die Zulässigkeit von Orchester-Instrumenten für die Ausführung des eigentlichen Accompagnements findet sich in der Händelbiographie und den beiden Aufsätzen der Jahrbücher weiter gar nichts, als eine einzige, ganz gelegentliche Bemerkung, in welcher die Freiheit gewährt wird, in den gegebenen Instrumenten hin und wieder andere Dispositionen zu treffen, als der Componist gewollt hat. „Dies ist überhaupt bei Händel anzuwenden: Freiheit, selbstthätiges Ordnen und Schaffen im Gebrauch der angegebenen Mittel, nur von den Mitteln selbst muss man nicht abweichen". (Jahrb. I. pag. 427.) Die weitesten Zugeständnisse macht Chrysander dagegen in dem Artikel: „Was Herr Professor Hanslick sich unter „Kunstzeloten" vorstellt." (AMZ. 1869, Nr. 49.) Dies ist ein merkwürdiges Actenstück, aus welchem wir uns nicht versagen können einige ausführlichere Sätze hier mitzutheilen.

Nach der Bemerkung, dass bei Zurichtung eines Werkes für die Aufführung immer eine der ersten Fragen die der zweckmässigen Kürzung gewesen sei, und dass die Dirigenten sich hier gemeiniglich zu ängstlich an den Buchstaben hielten, heisst es pag. 388, Spalte 2:

„Noch heute ist meine Klage nicht die, dass man nicht strict die Originalpartitur abspielt, (denn die Dirigenten sind zur Zeit eher geneigt, hierin zu viel, als zu wenig zu thun) sondern vielmehr die, dass man das Original nicht lebendig genug auffasst und daher in vielen Fällen nicht weiss, welche Freiheiten man sich nehmen darf, ohne dem Autor und seinem Werke irgendwie Gewalt anzuthun. Einzelnes anlangend, so habe ich bei Händel'schen Oratorien hinsichtlich der Kürzungen empfohlen, ganze Partieen zu streichen, wenn dieselben nicht genügend besetzt werden konnten (z. B. die der Merab im „Saul"); ganze Werke für die Aufführung so zuzurichten, dass die besten oder die beliebtesten Solisten möglichst am besten und häufigsten darin verwandt werden konnten, selbst mit Einlagen aus anderen Werken ausgestattet; Instrumente, die nicht rein geblasen wurden, (Trompeten und Hörner) mit anderen zu verdecken oder zu vertauschen, Coloraturen, welche ein Sänger nicht bewältigen konnte, zu streichen u. s. w., damit nach Kräften jeder Missklang entfernt, und die Aufführung so recht aus dem Moment heraus lebendig und glänzend gegeben werde. Dies ist, mit kurzen Worten, mein Ideal einer Aufführung und war es von jeher."

Dieser „Herrichtung der Partitur" gegenüber erklärt nun Chrysander die „Instrumentation" für eine Sache „von untergeordneter, obwohl nicht zu unterschätzender Bedeutung," die namentlich bei Händel leicht, „fast dankbar leicht" sei, wenn man nur mit einiger Besonnenheit an die Sache herantrete. Er theilt mehrere von ihm und seinen Freunden nach verschiedenen Richtungen hin angestellte Versuche mit und beschliesst seine Auseinandersetzung mit folgenden Worten:

„Gegen die Umschreibung der in der Original-Partitur gegebenen oder supponirten Harmonie in neuere Instrumente, wo dieses der einzig mögliche, oder anscheinend beste Weg der Darstellung ist, wird natürlich kein Verständiger irgend Etwas einwenden wollen. Ich für meine Person kann versichern, dass ich durch vieles Hören und Prüfen dahin gelangt bin, für nichts Vorliebe zu haben, als für das, was in dem gegebenen Falle am besten wirkt. Bei einer neulichen Aufführung des „Salomo" in Hamburg wurde, in Ermangelung einer passenden Instrumentation, der Missgriff begangen, ein Harmonium zur Begleitung auch der Arien und Recitative zu verwenden; ausser den von Händel selbst vollständig ausgesetzten Arien hörte man nur noch Eine, die von einer geschickten Hand neu instrumentirt war und zwischen dem schleppenden Harmonium-Geleier wie ein erfrischender Quell wirkte. Dies nur als Ein Beispiel unter hunderten."

Dies war im December 1869. Aber schon der Artikel „A. D. 1870", welcher den neuen Jahrgang der AMZ. eröffnet — also ungefähr 3 Wochen später — bringt aus derselben Feder u. A. folgenden Passus:

„Von einer Uebereinstimmung der Grundsätze und Verfahrungsweisen, wie sie bei der Herausgabe musikalischer Werke glücklicherweise stattfindet, ist bei der Musikpraxis noch wenig zu spüren, man schwankt noch immer steuerlos hin und her zwischen dem, was einerseits das Original und andererseits das sogenannte moderne Ohr zu verlangen scheint." (pag. 9.)

und hiermit wird denn, freilich erst ganz piano, in ein neues Fahrwasser eingelenkt, in welchem es bald mit vollen Segeln vorwärts gehen soll. Schon pag. 54. desselben Jahrganges werden die Berliner Kritiker Gumprecht und Engel abgekanzelt (unter der Chiffre Ω), weil sie in der Klavierbegleitung zu den Solostücken des „Samson" in einer Aufführung des Stern'schen Vereins etwas Ungenügendes gefunden hatten; im folgenden Jahre (1871) wird in den Berichten aus Barmen und Bonn (pag. 27 und 202) die Benutzung der Mendelssohn'schen Ausgaben des Israel und Dettinger Tedeum theils mit Bedauern hingenommen, theils scharf angegriffen; ja, in einem Berichte aus Leipzig über die Aufführung des „Samson" dürfen ausser den Mosel'schen und Mendelssohn'schen Bearbeitungen Händel'scher Werke auch die Mozart'schen „Verunstaltungen" genannt werden; und zu allen diesen Auslassungen hat Herr Chrysander, der doch sonst mit seinen Randglossen eben nicht sparsam ist, kein Wort zu bemerken. Dagegen ist er sogleich wieder mit einer Redactionsbemerkung zur Stelle, als seine Zeitung pag. 299 desselben Jahrganges einen Bericht aus Wien über die Aufführung des „Allegro" bringt, der daselbst am Klavier gegeben worden war. Es heisst hier:

„Hoffentlich wird die Akademie, nach diesem ihr abermals gelungenen Versuche, eine vollständige Aufführung des Allegro zuwege bringen, wobei wir uns dem Wunsche des obigen Referenten um Benutzung der „ursprünglichen" Orchesterbegleitung (mit Ausschluss der leidigen modernen „Bearbeitungen") anschliessen, weil nur dadurch die volle Wirkung verbürgt ist. Was wäre es anders, als barbarische Geschmacklosigkeit, wollte man alte Gemälde neu überpinseln? Ist es aber in der Musik nicht genau dasselbe?

Dies war im Mai 1871. Das also, wogegen im Jahre 1869 „kein Verständiger etwas einzuwenden haben" sollte, das war binnen der folgenden anderthalb Jahre zu einer „Verunstaltung", einer „barbarischen Geschmacklosigkeit" geworden. Mit jenen „leidigen" modernen Bearbeitungen war natürlich die eben damals in Berlin zur Aufführung gebrachte Franz'sche Partitur des Allegro gemeint — denn eine andere Bearbeitung existirte nicht. Weitere 4 Jahre waren erforderlich, um die hingeworfene Meinung von 1871 zum theoretischen Abschluss in nachfolgendem zuversichtlichen Lehr-

satz zu führen, welcher schon an einer andern Stelle von mir mitgetheilt ist:

> „Die Schwierigkeit und der Fehler (der Bearbeitung) liegt nicht in der Person, sondern in der Sache, nicht an dem Bearbeiter sondern in der Bearbeitung. Da mag sich Jemand ein noch so treues Festhalten am Originale und Beschränkung auf das, was er für die nothwendigste Ausfüllung hält, vornehmen und in diesem Sinne sein Werk ausführen, die aufmerksamen sachkundigen Hörer werden dennoch eine Verballhornung darin erblicken. Bearbeitung als solche geht von einer falschen Voraussetzung aus und leidet daher an einem inneren Widerspruch, den keine Kunst verdecken kann.

Wir haben an jener anderen Stelle, dem Artikel „Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vokalwerke," ausgeführt, dass wir die Sache gerade im umgekehrten Verhältnisse auffassen; ebendaselbst haben wir auch den Satz aufgestellt und vertheidigt: nicht in den instrumentalen Ausdrucksmitteln liege der Schwerpunkt der Frage vom Accompagnement, sondern darin, auf welche Weise jene durch die Generalbassschrift in den Originalstimmen skizzirte Orgel- resp. Cembalostimme musikalisch auszuführen sei. Es dürfte interessant sein, die Chrysander'schen Ansichten über den musikalischen Inhalt der ausfüllenden Begleitungsformen, abgesehen von den Instrumenten, welche sie ausführen, zu prüfen und zu sehen, was seine in den Schriften zerstreut sich vorfindenden Aussprüche hierüber beibringen. Wir theilen sie ebenfalls in chronologischer Reihenfolge mit:

Im ersten Bande der Händelbiographie (1858) wird pag. 160 eine Arie und pag. 182 ein Stück Recitativ erwähnt, wo Händel die Klavierbegleitung aufgeschrieben habe, die uns nun zum Anhalt und zur Handleitung dienen könne. („Die Begleitung zur Arie ist meistens zweistimmig und sehr einfach.") Es ist sehr zu bedauern, dass Chrysander es nicht für nöthig erachtet hat, von diesen werthvollen Dokumenten Notenbeispiele zu geben. Sodann ist pag. 287 bei der Oper Rinald von dem Ex-tempore-Spiel des Accompagnisten die Rede, welches in der Partitur durch das Wort „Cembalo" angedeutet wird. „Weil Händel bei den Aufführungen selber spielte, suchte er sich im Laufe der Oper eine passende Stelle aus, wo er die Zuhörer durch seine brillante Fingerkunst vergnügen konnte; mit richtigem Tacte wählte er den hier bezeichneten Actschluss." (Vergl. auch das Vorwort zu genannter Oper.)

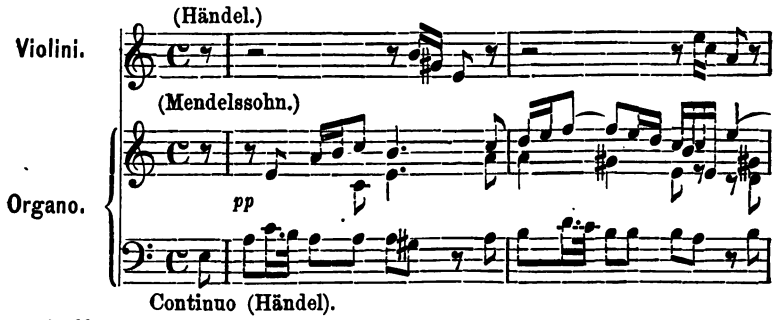
Im zweiten Bande der Biographie und im Saul-Artikel (beide 1863) ist uns über den betreffenden Punkt nichts Bemerkenswerthes aufgestossen.

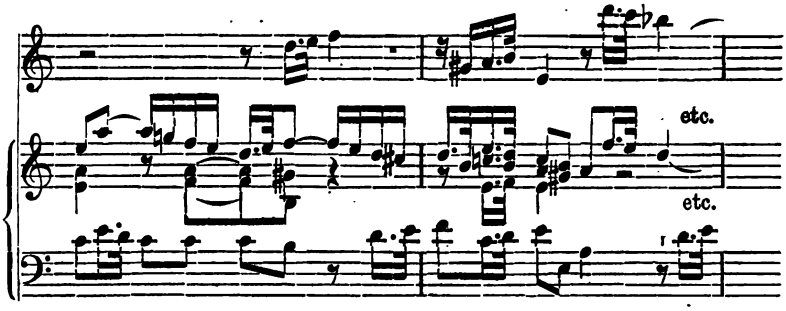
Im dritten Bande (1867) dagegen wird noch einmal ausführlicher

von jenem schon erwähnten Ex-tempore-Spiel gehandelt und zugleich Mattheson's Zeugniss für die unübertroffene Geschicklichkeit Händel's angezogen. Hieran knüpft sich dann eine längere Bemerkung über das eigentliche Begleitspiel Händel's, aus welcher hier folgendes mitgetheilt werden mag:

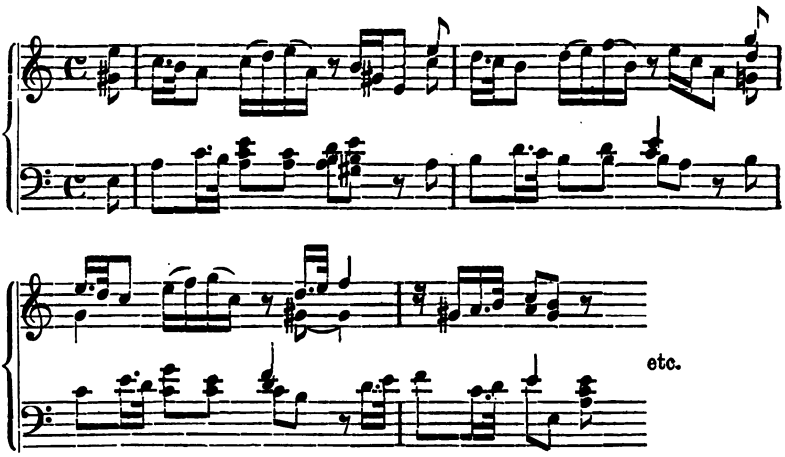
> „Gleich gross muss die Kunst gewesen sein, mit welcher er die Singstimmen auf dem Flügel begleitete, eine Kunst, die in ihrer Art mindestens ebenso werthvoll ist, als das frei phantasirte Zwischenspiel, wenn auch weit unscheinbarer. Hier war er ganz nur der helfende Freund des Sängers, und dessen Fähigkeiten hervorzulocken und in das glänzendste Licht zu stellen, blieb sein einziges Augenmerk, und eben in solcher Rücksichtsnahme gelang ihm bei aller Einfachheit eine wahrhaft mustergiltige Begleitung von grosser Schönheit."

In dem Artikel über Mendelssohn's Orgelbegleitung zu „Israel" (ebenfalls 1867) wird pag. 252 vorgeschrieben, dass bei den leeren Stellen des Continuo das Cembalo mit „angemessen vollen Accorden" einzutreten habe, und pag. 258 (bei der Frosch-Arie) ist von der „harmoniegebenden und ausfüllenden" Thätigkeit des Cembalo, so wie von „einfacher Harmonisirung des Grundbasses im Anschluss an den Gesang" die Rede; pag. 264 wird an der Begleitung zum A-moll-Duett „der Herr ist mein Heil" hart getadelt, dass Mendelssohn den „geschmückten Contrapunkt" einstreue, und seine zierlichen Arabesken sich zwischen die markigen (?) Gedanken Händel's drängen und sie überwuchern — „das aber, was der Componist hingezeichnet habe, hellleuchtend und frei hervortreten zu lassen, ist die hauptsächlichste, ja die einzige Aufgabe aller Begleitung, sei sie nun die der Orgel, des Klaviers oder eines anderen Instrumentes." Da die englische Ausgabe des „Israel" in Deutschland selten gefunden wird, so sei es mir erlaubt, hier wenigstens das Ritornell des Duetts mit der Mendelssohn'schen Ausfüllung herzusetzen:





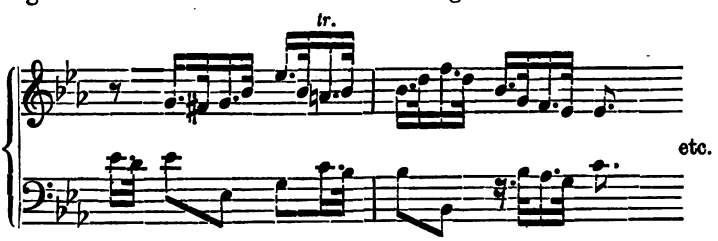
Mendelssohn hat seine schöne Gegenstimme so eingerichtet, dass sie bei jeder Wiederkehr der Continuo-Melodie sich immer ungezwungen einfügt, auch wenn die Solostimmen selbständige Weisen zu singen haben. Hiergegen halte man nun den Chrysanderschen Satz in der deutschen Händelausgabe, welche als Klavier-Auszug natürlich die Violinstimme mit aufnimmt:



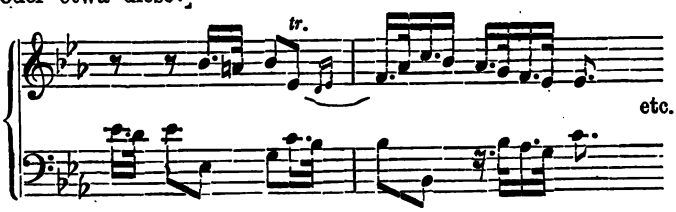
Chrysander verwendet hier zwar in der ersten Hälfte der 3 Anfangstacte Motive aus den Original-Solostimmen; aber ihr plötzliches Abschnappen beim 5ten Achtel in 3 Tacten hintereinander wirkt nachhaltig unendlich komisch. Dabei ist die Modulation nach C-dur im dritten Tacte offenbar falsch, und Mendelssohn hat Recht, wenn er in A-moll bleibt — eine aufmerksame Betrachtung der Stelle, wo Händel die Continuo-Melodie in E-moll wiederbringt, hätte hier auf das Richtige führen müssen. So, wie Chrysander hier die Stelle harmonisirt, entsteht im 3ten Tacte durch das in der Mittelstimme plump einfallende *Gis* ein unleidlicher Querstand. Kurzum, gegenüber der dilettanti-

schen Plattheit der Chrysander'schen Arbeit leuchtet Mendelssohn's feinfühlige Künstlerschaft im hellsten Glanze.

Nach dem Jahre 1867 schweigt Herr Chr. beharrlich über das Accompagnement. Erst im September vorigen Jahres (No. 34 der AMZ.) lässt er sich wieder darüber vernehmen in dem Kapitel 11 seiner „Bemerkungen zu dem Aufsatze von G. W. Cusins über Händel's Messias". Wie der bezügliche Passus gerade in dieses Kapitel kommt, welches von Punkten und Doppelpunkten bei Pausen handelt, mag für Viele ganz unerfindlich geblieben sein. Vielleicht kann die Mittheilung zum Schlüssel dienen, dass zur selben Zeit mein Artikel über „Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vokalwerke" erschien und Herr Chr. schon im August von der bevorstehenden Veröffentlichung sowie von den Hauptthesen desselben durch mich selbst brieflich benachrichtigt war. Mag nun Herr Chr. diesen Artikel im Auge gehabt haben, oder nicht — genug, er bricht die Gelegenheit vom Zaun, da er gerade das Continuo-Vorspiel zu der Arie „Cara speme" aus „Julius Cäsar" mitgetheilt hatte, und sagt: „Der Continuo ist auf eine Klavierbegleitung berechnet, die einfach harmonisch oder mehr künstlich imitirend gehalten sein kann, je nachdem der Spieler es wünscht oder auszuführen vermag, aber niemals in contrapunktischer Afterweisheit sich soweit verlaufen darf, dass der Bass irgendwie alterirt und verdunkelt wird. Wollte man zu diesem Basse z. B. folgende Einfälle als Oberstimme anbringen:

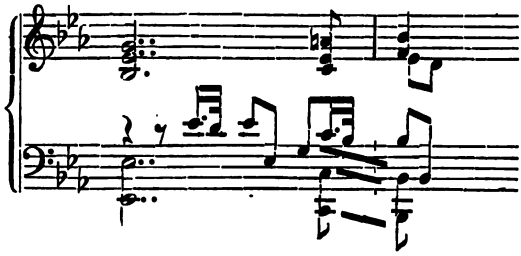


oder etwa diese:



so würden dieselben, gleich allen ähnlich gearteten, grundverkehrt sein und schädlich wie Schlinggewächse." Ein Fachmusiker kann nur ein mitleidiges Lächeln haben über die drolligen Accordhüpfer und

altfränkischen Trillerchen dieser in „contrapunktischer Afterweisheit“ gehaltenen Oberstimme und wird Herrn Chr. vollkommen darin beistimmen, dass diese Probestückchen und alle ähnlich gearteten grundverkehrt sind. Hätte doch Herr Chr. das Nachspiel Händel's zu derselben Arie angesehen, so konnte er uns ein Muster eines guten Contrapunkts geben. Er fährt nun fort: „Selbst bei der allereinfachsten harmonischen Behandlung wie:



würde das Original hundertmal besser fahren.“ Er hat hier den Continuo als Tenor-Melodie gesetzt und ihm einen Grundbass untergelegt (Ph. E. Bach empfiehlt einmal etwas Aehnliches); dabei ist ihm aber das Unglück passirt, beim Uebergang zum zweiten Tacte grobe Octaven-Fortschreitungen zwischen Grundbass und Continuo-Melodie hinzuschreiben. Selbst wenn es gelänge, diese Octaven zu vertheidigen, bliebe immer noch die Plumpheit des vierfachen *c* übrig. Dies ist jedoch nur eine Kleinigkeit gegen die Dinge, die wir weiter unten erleben werden.

Aus dem Vorhergehenden ersieht man, dass Chr. im Durchschnitt noch viel entschiedener auf ein einfach harmonisches Accompagnement dringt, als Spitta, und, wenn er auch wie dieser in den Ritornellen freiere melodische Wendungen und Benutzung einzelner Motive aus den obligaten Stimmen gestattet, doch dem ersten überall den Vorzug giebt. Es sei ferne von mir, hier den eben mit Spitta geführten Streit wieder von vorn anzufangen, ich begnüge mich, auf das im Laufe der Discussion Gesagte einfach zu verweisen, namentlich aber kann ich nicht nachdrücklich genug empfehlen, den „Offenen Brief an E. Hanslick“ von Robert Franz zu lesen, welcher über die Begleitungs- und Instrumentirungsfrage die beherzigenswerthesten Sätze enthält. Es mag über die Natur des Accompagnements historisch festgestellt sein, was da wolle, immer wird es in erster Linie darauf ankommen, auch in ihm eine wirkliche Kunstleistung zu schaffen oder — wie Franz pag. 5. seines Briefes treffend sagt — „einen Tonsatz herzustellen, der ungezwungen in die eben vorliegende Composition passt, der die Grundstimmung derselben nicht stört, wohl

aber ihren Ausdruck hebt. Selbstverständlich muss er im Stil und Geist des Meisters gehalten werden — eine Aufgabe, die eine sichere Herrschaft über die damaligen Formen" — des einfachen und doppelten Contrapunkts, der Imitation, des Canons und der Fuge — „voraussetzt." Mit dieser ungezwungenen Natürlichkeit will Franz diejenige Haltung des Accompagnements bezeichnet wissen, vermöge welcher es sich nicht nur dem Tonsatze des Originals anzuschmiegen hat, sondern auch gewissermassen frei in sich selbst ruht, ein in sich zusammenhängendes Ganzes bildet. Indem es so im Nothfall auf eigenen Füssen stehen könnte, wird es freilich in seiner Isolirtheit feinere Ohren nicht befriedigen, weil es allenthalben das Bedürfniss nach einem noch fehlenden Etwas — den obligaten Stimmen eben — wachruft. Auf der andern Seite könnten auch diese zur Noth ohne das Accompagnement existiren, doch macht sich hier das Verlangen nach weiteren Ergänzungen in noch höherem Grade geltend als dort. Demnach kann man sagen, dass die obligaten Stimmen und das Accompagnement sich gegenseitig bedingen, obschon ein jeder Theil für sich wieder selbständiges Leben hat; dass dieses zu jenen im subordinirten Verhältnisse zu stehen habe, braucht nicht weiter ausgeführt zu werden. Bei der Herstellung eines solchen Accompagnements handelt es sich nicht etwa um ein Kunststück, sondern nur um eine Nothwendigkeit, die in der Sache selbst begründet ist. „Es kann nicht oft und nachdrücklich genug gesagt werden" — äussert sich Franz — „dass dieser Tonsatz das Original ebenso zu heben und zu schmücken, als abzuschwächen und zu verunzieren im Stande ist. Im ersten Falle wird er das nur Angedeutete durch sachgemässe Ergänzungen zu lebensvoller Geltung bringen, im letzten verwischt er sogar die bedeutsamsten Umrisse, weil er sie in Umgebungen versetzt, die mit ihrem Wesen im directen Widerspruche stehen. Was nicht wie aus einem Gusse klingt, muss so lange Versuchen unterworfen werden, bis ein derartiges Resultat wirklich eintritt. Die Möglichkeit dazu ist immer vorhanden". (Offener Brief pag. 15.)

Uebrigens handelt es sich bei der Ausarbeitung des Accompagnements zuweilen noch um ganz andere Dinge, als um Ausfüllung der leer gelassenen Partieen. Franz erzählte mir einmal, dass der alte Hauptmann in Bezug auf eine ihm als hart und unangenehm klingend bezeichnete Bach'sche Stelle folgende frappante Bemerkung gemacht habe: „der von Ihnen angeführte Passus klingt in der überlieferten Gestalt allerdings niederträchtig; Bach wird aber schon etwas dazu gespielt haben, dass es doch hübsch geklungen hat!" Es unterliegt keinem Zweifel, dass Bach vermittelst seines Accompagnements die

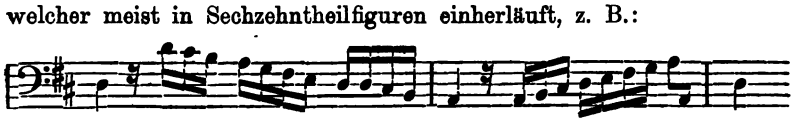
bei ihm häufig auftretenden Härten zu mildern gewusst hat; man sehe nur immer recht zu, und man wird stets die Möglichkeit finden, sie durch angemessene Zuthaten zwanglos auszugleichen. Es handelt sich also hier um Probleme, die nur von Leuten mit ganz specifischer Begabung gelöst werden können. Deshalb habe ich auch in meinen Artikeln gegen Spitta stets den Satz in den Vordergrund gestellt, die Ausführung des Accompagnements in Bach's und Händel's Werken verlange einen Meister ersten Ranges; denn, wo es sich um Ergänzung sehr wesentlicher Theile in den Werken dieser Heroen handelt, da versteht es sich ganz von selbst, dass sie in Stil und Haltung den ausgeführten Theilen ebenbürtig sein muss. Was würde man dazu sagen, wenn — um dem Gleichniss von der Ueberpinselung zu folgen, — die Fertigstellung eines von Raphael unvollendet gelassenen, aber in der Anlage gegebenen Meisterwerkes, der ersten besten Maler-Mittelmässigkeit oder gar einem Dilettanten übertragen würde? Was speciell Bach betrifft, so liegen eine Anzahl Arbeiten tüchtiger, selbst namhafter Musiker hauptsächlich in der Edition-Peters vor, die, wenn auch die dilettantischen, schwer qualificirbaren Versuche des Herrn Chrysander thurmhoch überragend, doch weit entfernt sind, das Ideal zu verwirklichen, welches wir uns von solchen Arbeiten gebildet haben. Die Herausgeber hatten gewiss das Zeug dazu, es besser zu machen, aber sie mochten durch die Deklamationen unserer Historiker veranlasst worden sein, es mit ihrer Aufgabe leichter zu nehmen. Doch davon vielleicht ein ander Mal. Es geschieht mit voller Ueberzeugung, wenn wir die höchsten Forderungen für die Ausführung des Accompagnements stellen. Sind dieselben einerseits in der Sache selber begründet, so finden wir uns anderseits — wie wir dies am anderen Orte ausführlicher dargethan haben — in voller Uebereinstimmung mit den Theoretikern der damaligen Zeit, welche vom Accompagnisten ausdrücklich verlangen, dass er der „Composition" und speciell „des Contrapunktes" mächtig sei.

Herr Chrysander ist — ebenso wie Herr Spitta — der entgegengesetzten Meinung, und ich habe deshalb diese Historiker der Vorliebe für die Mittelmässigkeit beschuldigt. Wie sehr ich dazu Grund hatte, beweist u. A. auch folgender Passus aus der schon oben erwähnten Redaktions-Anmerkung zu einem Bericht über die Aufführung des Judas Maccabäus in Hameln: „Ein solcher Weg" — nämlich die lückenhaften Stellen durch Klavier und Orgel auszufüllen — „ist auch (zum Glücke für die Sache!) der leichteste von allen, die hier eingeschlagen werden können, und auch schon eingeschlagen worden sind,

und kann von jedem geschickten Musiker, ja von jedem musikkundigen Dilettanten ohne langwierige Studien mit Sicherheit betreten werden. Nur zweierlei ist nothwendig — Abstreifen der landläufigen, hauptsächlich durch namhafte Dirigenten und grosse musikfestliche Aufführungen genährten Vorurtheile und klare Einsicht in das ABC dieser Sache" (AMZ. 1869 pag. 183). Wenn Spitta seine Hoffnung und sein Vertrauen wenigstens noch auf den Durchschnitt der intelligenten Musiker setzt (nur Künstler wie Robert Franz soll man „aus dem Spiele lassen"), geht Herr Chr. noch einen Schritt weiter: langwierige Studien, die doch am Ende jeder Musiker einmal durchzumachen gehabt hat, sind keineswegs erforderlich; es braucht auch gar keinen Musiker zu dem Geschäfte, jeder musikkundige Dilettant kann es vollbringen, und noch dazu „mit Sicherheit"; bedeutende Künstler, wie Mendelssohn (denn auf ihn zielt doch wohl das Obige), welche die grossen Musikfeste zu leiten berufen waren, haben nur Vorurtheile genährt; es genügt, das ABC der Sache zu kennen.

Sieht das nicht aus, wie eine Schutzrede zu Gunsten der Klavierauszüge der deutschen Händel-Ausgabe, in denen wohl die Sicherheit des „musikkundigen Dilettanten", in der Beschränkung auf das ABC der Sache, aber nicht eine Spur von einem freien Fluge künstlerischer Gestaltung zu finden ist?

Welches ist denn nun das ABC der Sache im Sinne Chrysander's? Auch hierüber giebt uns eine gelegentliche Bemerkung in dem Aufsatze über Mendelssohn's Orgelbegleitung zu „Israel" (Jahrbuch II. pag. 256.) den gewünschten Aufschluss. Chr. nimmt daselbst Anlass, von den „allgemeinen Gesetzen der Begleitung" zu reden, welche „bei Händel überall" gelten. Danach „bestimmt der Grundbass den Rhythmus, die Rücksicht auf die Natur des Instruments, so wie auf die hervorzubringende Wirkung die Lage der Töne, und die Rücksicht auf den Gesang und zum Theil auf die Begleitung die Melodie." Nun, wir nennen denjenigen einen Hexenmeister, der es versteht, auf Grund dieses Receptes ein anständiges Accompagnement zu Stande zu bringen. Den Rhythmus anlangend, so nehme man doch einmal den Continuo zu der Arie „Weck' auf die Kraft" aus Judas Maccabäus, welcher meist in Sechzehntheilfiguren einherläuft, z. B.:

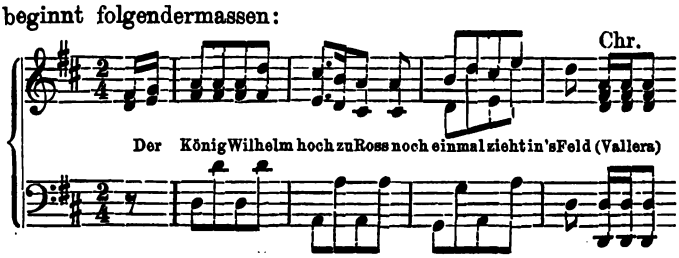


lasse die Begleitungsaccorde die Sechzehntheile mittrommeln, und man wird sehen, was herauskommt. Nein, diese Vorschrift ist gar nicht durchzuführen, und — zur Ehre des Herrn Chr. sei es gesagt, — er

selber hat sich auch nicht im Mindesten an sie gekehrt. Die Vorschrift über die Lage der Töne ist so allgemein gehalten, dass man sich gar nichts dabei denken kann. Was endlich die Melodie betrifft, so bleibt unklar, ob die Oberstimme des Accompagnements dem Gesange resp. den Begleitstimmen conform gebildet werden solle, oder ob sie davon abzuweichen habe. Sehen wir uns die Chrysander'schen Klavierauszüge an, so finden wir ein ganz willkürliches Verfahren, das weder auf die Natur des Instruments, noch auf den Gesang, noch auf die Begleitstimmen die mindeste Rücksicht nimmt. Das Einzige, was wir gefunden haben, ist, dass Chrysander die Melodie der Singstimme mit Vorliebe eine Octave tiefer als Mittelstimme in die Begleitung aufnimmt, eine Manier, die wir für eine schlechte halten.

Mit jenen „allgemeinen Gesetzen" ist also gar nichts anzufangen. Halten wir dagegen jene oben mitgetheilten Grundsätze Robert Franz's, wonach der Tonsatz der Begleitung ein in sich zusammenhängendes Ganzes zu bilden habe, das sich den obligaten Stimmen sie schmückend und stützend überall in ungezwungener Natürlichkeit anzuschmiegen fähig sei, so finden wir hier diejenige Grundlage, auf welcher allein — die geeignete productive Kraft vorausgesetzt — sich ein genügendes Resultat mit Sicherheit erzielen lässt.

Doch es wird Zeit, dass wir die abstracte Behandlung unseres Gegenstandes nun verlassen und uns concreteren Dingen zuwenden. Ehe wir aber an zahlreichen Beispielen darthun, wie Chrysander die von ihm unternommene Aufgabe der Herstellung von Klavierauszügen gelöst, oder vielmehr — verfehlt hat, wollen wir zusehen, ob denn Herr Chr. etwa durch eigene Compositionen gezeigt habe, dass er auch berechtigt sei, mit Künstlern von Fach zu concurriren. Leider ist uns nichts weiter zu Gesicht gekommen, als drei patriotische Lieder mit Klavierbegleitung aus dem Kriegsjahr 1870. Sie erschienen in einem Hamburger Verlage und wurden auch in der AMZ. abgedruckt. Zwar ist es sehr wenig, doch wird es auch hier heissen können: *ex ungue leonem.* Das eine dieser Lieder, „Harmonia-Victoria" in Nr. 35 beginnt folgendermassen:



Der Anklang an Bach's Arie „Mein gläubiges Herze", der ausdrucksvolle Murkybass, endlich die höchst naiven Quintenfortschreitungen im 3ten Tacte geben uns einen kleinen Vorschmack von dem, was in den nachstehenden Untersuchungen unser wartet.

Einer Bemerkung im Vorwort zu „Israel in Egypten" zufolge hat Herr Chr. die Klavierauszüge zu denjenigen Händel'schen Werken selber verfasst, bei welchen nicht ausdrücklich ein anderer Name genannt ist. Nur ein kritischer Herkules wäre im Stande, die Säuberung aller hieher bezüglichen Werke vorzunehmen*) — wir begnügen uns deshalb mit einem einzigen und haben uns den **„Judas Maccabäus"** ausersehen, einmal, weil er eines der bekanntesten und beliebtesten Oratorien ist, und dann, weil in Folge häufiger Aufführungen in neuerer Zeit der billige im Verlage von Rieter-Biedermann erschienene Separat-Abdruck des der Partitur-Ausgabe beigefügten Klavierauszuges eine ziemliche Verbreitung gefunden hat. Die Ausbeute aber, welche schon dies eine Oratorium liefert, ist so reichhaltig, dass wir auch sie hier nicht ganz bewältigen können. Wir haben uns — meist nur aus den Solonummern — ungefähr 100 Stellen angemerkt, von denen jede einzelne an sich gravirend genug ist; sie alle hier in Notenbeispielen wiederzugeben, ist für den Raum dieser Blätter eine reine Unmöglichkeit, wir werden deshalb nur die eklatantesten auslesen.

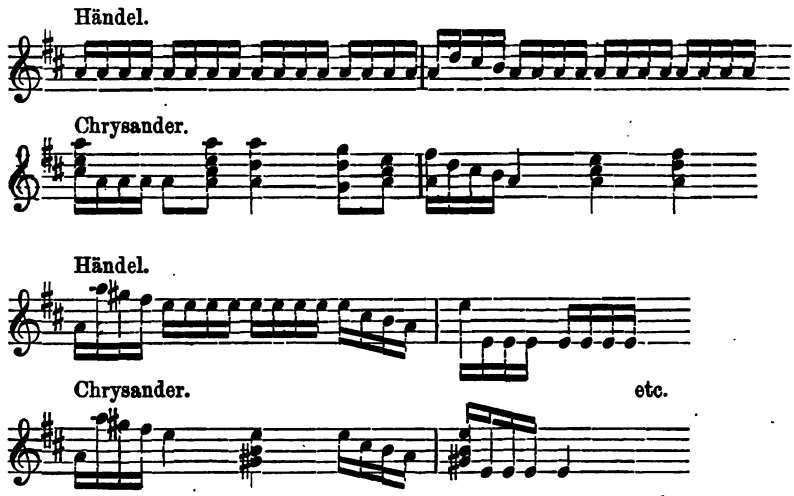
Die Herstellung der Klavierauszüge zu Händel's Werken ist darum keine leichte Sache, weil man zweierlei zu berücksichtigen hat: erstens die möglichst getreue Wiedergabe der ausgesetzten Originalstimmen, und zweitens die angemessene Einfügung des Accompagnements auf Grund der Generalbassstimme. Chr. hat sich auch hierüber ausgesprochen:

> „Die in der Partitur nicht ausgedrückte aber vorausgesetzte Harmonie des Cembalo muss ein Bearbeiter des Klavier-Auszuges stets vor Augen haben und davon aufnehmen, was sich schicklicherweise anbringen lässt. Dies gilt namentlich von den Stellen, wo die Begleitstimmen der Partitur schweigen und die leeren Bässe allein einherschreiten. Nichts wäre verkehrter, als diese Bässe im Klavierauszuge grundsätzlich unbegleitet zu lassen; hier eben tritt das Cembalo mit angemessen vollen Accorden ein." (Jahrb. II. pag. 252.)

Natürlich kommt hierbei Alles darauf an, was man sich unter dem „Schicklichen" vorstellt. Nach unserer Meinung hat für die Aufnahme des eigentlichen Accompagnements der Arrangeur eines Klavierauszuges nur da volle Freiheit, wo im Original der leere Continuo begleitet, in allen anderen Fällen findet er in den concer-

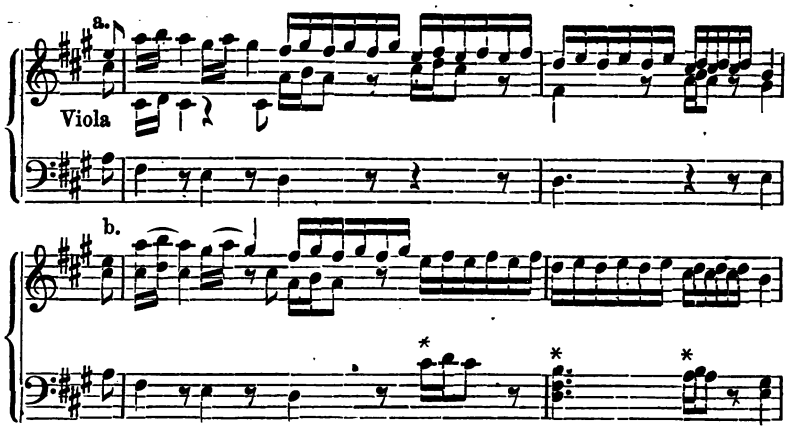
*) Siehe den Anhang.

tirenden Stimmen eine natürliche Schranke. Diese dürfen — namentlich wenn sie sich in characteristischen Wendungen bewegen, beileibe nicht verdeckt oder gar unterdrückt werden. Dies aber ist an mehreren Stellen des Chr.-schen Auszuges geschehen und damit augenfällig gegen das eigene Postulat des Herausgebers verstossen. Ganz besonders arg hat Chr. in der Arie „Weck' auf die Kraft" (Partitur pag. 43, Klav.-Ausz. pag. 40) gewirthschaftet, wo Händel unruhig pochende Geigenfiguren, Violino I & II all' unisono, in fast ununterbrochener Sechzehntheilbewegung den Gesang begleiten lässt. Folgende Zusammenstellung einiger Tacte des Händel'schen Originals und der Chrysander'schen Bearbeitung:



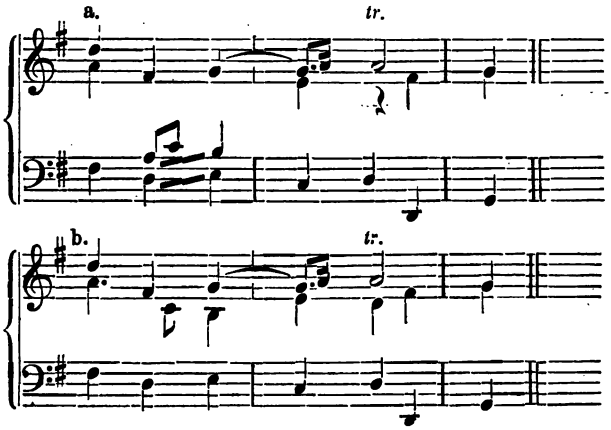
giebt ein selbstredendes Zeugniss für die nichts weniger als „schickliche" Beschaffenheit der letzteren. Die Zurichtung der ganzen Arie ist ein überaus misslungenes Stück Arbeit; unmöglich kann sich der ein Bild vom Originale machen, welcher hier den blossen Klavierauszug zur Hand hat.

An allen Stellen, wo das Original so vollstimmig gesetzt ist, dass die Einfügung eines besonderen Accompagnements entbehrt werden kann, wird der Bearbeiter — das versteht sich von selbst — nicht ohne Noth die melodische Führung der Stimmen verändern, sondern mit möglichster Treue das Original wiederzugeben bestrebt sein. Chr. verstösst aber gegen diese Pflicht der Treue, wenn er z. B. eine Stelle in der Arie „Er nahm den Raub", welche Händel wie hier bei *a.* schreibt, so arrangirt, wie sie bei *b.* steht:



Irgend ein plausibler Grund, den Gang der Bratschenstimme zu verändern, lag gar nicht vor, da der Händel'sche Satz ohne Weiteres auf dem Klaviere auszuführen ist. Nun tritt bei Chr. noch der Uebelstand hinzu, dass durch die mit * bezeichneten Töne im Verhältniss zur Singstimme fehlerhafte Octaven-Fortschreitungen entstehen.

Ferner findet sich im Chor „Zion hebt" P. 96, 3, 7—8. KA. 85, 2, 7—8*) folgende Stelle, im Arrangement wie bei *a*.

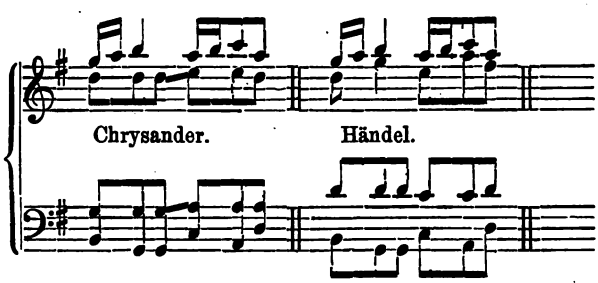


Händel schrieb die Altstimme, wie bei *b*. Durch Hinabführung des a in die Octave entsteht — abgesehen von der veränderten Melodie — Quinten-Wirkung (mit dem Bass). Ein unerklärlicher Geniestreich

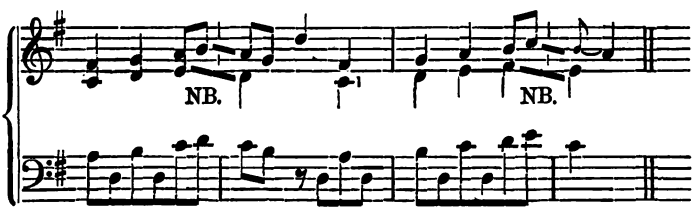
*) Wir werden uns im Folgenden stets dieser kurzen Bezeichnung bedienen. P. bedeutet Partitur, KA. Klavier-Auszug; die erste Ziffer bezeichnet die Seite, die zweite das System, die dritte den Tact.

bleibt aber die Viertelpause im zweiten Tacte. Fürchtete Chrysander vielleicht, dass, wenn der Triller mit h begänne, verbotene Quinten zu dem Händel'schen e—d herauskämen? Er ist doch sonst, wie schon der erste Tact zeigt, und wir noch häufig sehen werden, in diesem Punkte nicht gerade ängstlich. Weitere Beispiele unmotivirter Aenderungen der Originalstimmen finden sich im Vorspiele zur Arie „Komm süsse Freiheit", wo die weiten Sprünge der Geigen um eine Octave verkürzt wurden, in der Arie „O holder Friede" (P. 212, 1, 3—5. KA. 182, 2, 1—3.), wo die Bratschenstimme ganz weggeblieben ist, und an mehreren anderen Stellen.

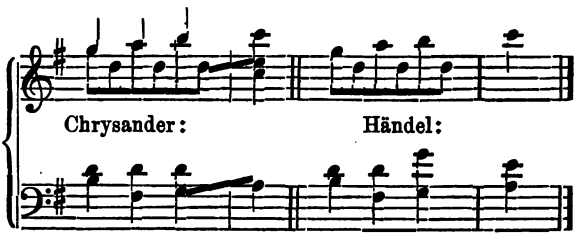
Bedenklicher sind die durch solche Aenderungen bewirkten fehlerhaften Fortschreitungen im folgenden Beispiele: (P. 213. 2, 3. KA. 183. 2, 3.)



Dieselbe Stelle kommt noch einmal ebenso im nachfolgenden Duett vor. Ganz besonders hässlich klingen aber die eingefügten Terzen im Anfang des Duett's mit Chor „Zion hebt", P. 97, 1, 7, u. ff. KA. 85, 3, 7, u. ff.



Derselbe Verlauf mit denselben Fehlern wiederholt sich bis zum Eintritt des Chores noch zweimal. Im Chore selber tritt derselbe Gedanke mehrmals auf, und hier hütet sich Händel wohl, die Chr.'schen Terzen anzuwenden. Einem aufmerksamen Kenner der Originalpartitur konnte also jener Missgriff gar nicht passiren. Aus dem Nachspiel desselben Chores notiren wir noch folgende Kleinigkeit:



Weitere durch das Arrangement hervorgerufene Quinten- oder Octaven-Parallelen und andere fehlerhafte Fortschreitungen möge man nachschlagen: P. 84, 2, 2. (KA. 75, 2, 1.), P. pag. 114 im Vorspiel zum Duett mit Chor Tact 4 (in der Separat-Ausgabe des KA. ist diese Stelle verbessert.), P. 218, 2, 1. (KA. 186, 1. 4.) u. a. m.*)

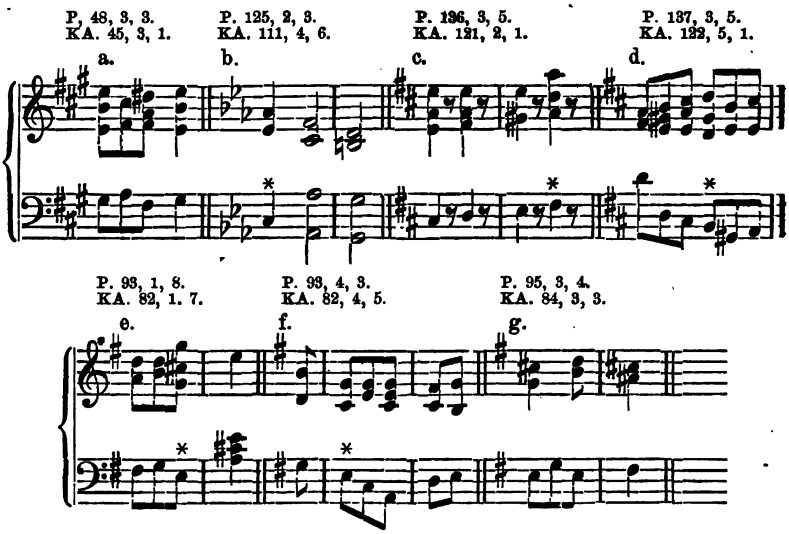
Was den Chrysander'schen Klaviersatz als solchen betrifft, so ist von einer „Rücksichtnahme auf die Natur des Instruments" nichts zu verspüren. Die Behandlung ist weder im alten noch im neuen Sinne klaviermässig; die Kenntniss des modernen Pedal-Gebrauchs zur bequemen Verbindung der Töne bei Ausführung weiter Griffe scheint Herrn Chrysander gänzlich verschlossen zu sein; mit grosser Aengstlichkeit wurde jede Spannung über die Oktave hinaus vermieden. Die natürliche Folge ist unsägliche Trockenheit und Nüchternheit.

Für die harmonische Ausfüllung der im Original leer gelassenen Stellen giebt die Partitur der deutschen Händel-Ausgabe nur sehr sparsame, in vielen Stücken gar keine Andeutung durch die Bezifferung; um so mehr war also dem Bearbeiter Gelegenheit geboten, hier seine Kenntnisse, sein Geschick, seinen Geschmack und seine Vertrautheit mit Händel's Ausdrucksweise zu zeigen. Chrysander benutzte wahrscheinlich einen alten englischen Klavierauszug mit sehr ausführlicher Bezifferung.**) Vielleicht lassen sich auf ihn mehrere ungeschickte Harmonisirungen zurückführen, von denen wir hier einige Beispiele geben:

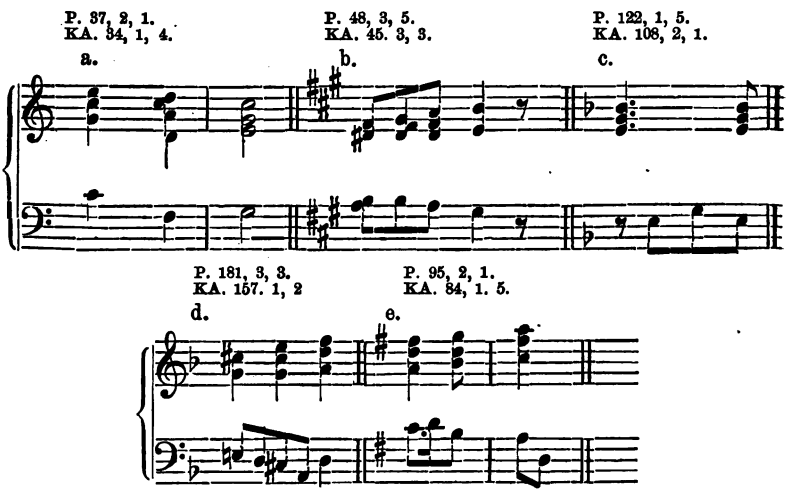
---

*) Herr Chrysander liebt es, die Bearbeitungen Anderer als „Verballhornungen" zu bezeichnen; obigen Mittheilungen zufolge wird man nun wissen, wo diese Waare in bester Qualität zu finden ist.

**) Wenigstens glaube ich das entnehmen zu dürfen aus einem Briefe, den er im Jahre 1870 an mich schrieb; er sandte mir damals den betreffenden Klavierauszug sogar zur Ansicht, um die in dem seinigen fast durchgängig veränderten Schlusskadenzen — $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ statt $\frac{5}{4}\,\frac{-}{3}$ zu motiviren.



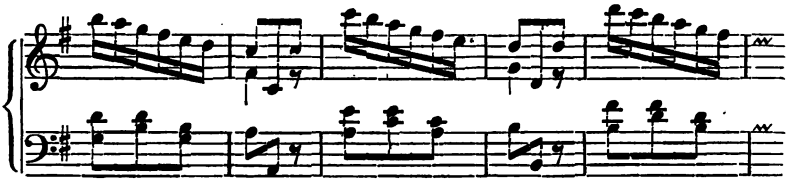
Wir glauben nicht, dass Händel an den mit * bezeichneten Stellen Sext-Accorde im Sinne gehabt hat, am allerwenigsten aber eine so abscheuliche Stimmführung, wie die im ersten und letzten Beispiel. Einem feinen, mit Händel's Stileigenthümlichkeiten bewanderten Geschmack konnte es nicht schwer fallen, hier das Richtige herauszufühlen und das Falsche bei Seite zu lassen. Ob aber auch folgende Plumpheiten auf Rechnung des alten Klavier-Auszuges zu schieben seien, wie z. B.:



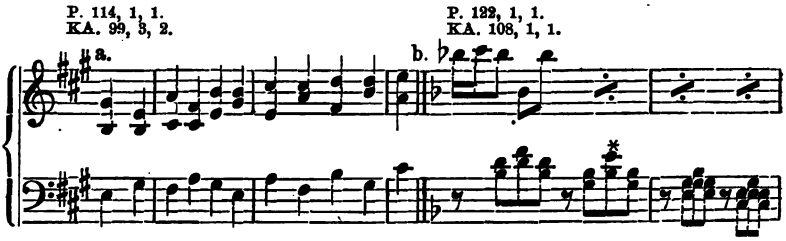
möchte denn doch sehr zu bezweifeln sein.

Seine vollständige Rathlosigkeit in harmonischen Verbindungen offenbart Chrysander in der Behandlung der Sequenzen — man wird im ganzen Oratorium wenige finden, die richtig, und unter den richtigen kaum eine, die geschmackvoll ausgesetzt wäre; und gerade hier hätte, so sollte man meinen, ein Kenner Händel'scher und Bach'scher Musik, in welcher die Sequenzen bekanntlich eine grosse Rolle spielen, kaum fehl gehen können.

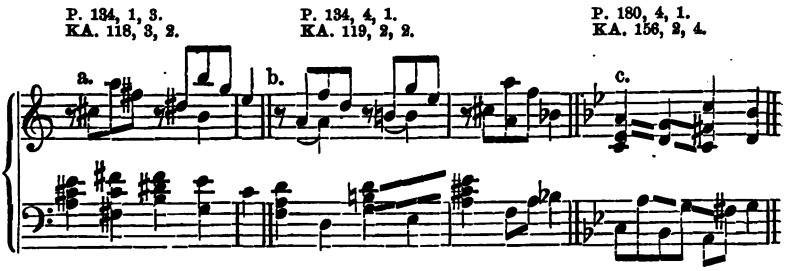
Nun betrachte man aber einmal diese Stelle aus der Arie „So rasch ist dein Siegsflug." P. 92, 2. 6 u. ff. (KA. 81, 2, 7 u. ff.) —



kann es etwas Geschmackloseres, Unmusikalischeres geben? Folgende Beispiele:



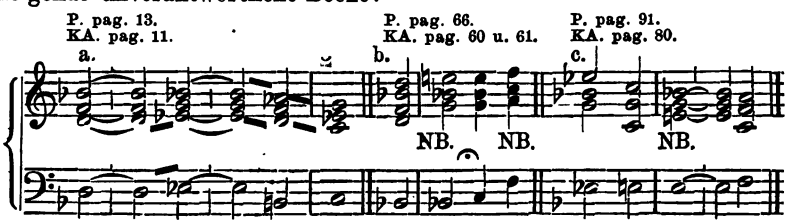
bedürfen keines weiteren Kommentars; auch möge man noch P. 133, 3, 2 u. ff. (KA. 117, 5, 3 u. ff.) zur Vergleichung heranziehen. Schlimmer jedoch sind die folgenden Exempel, namentlich das zweite und dritte:



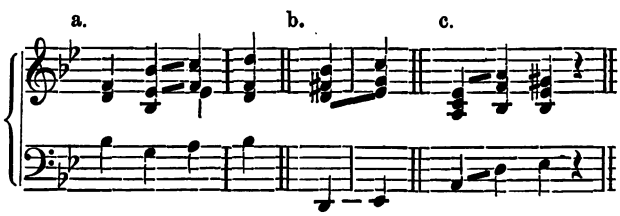
So etwas muss man schwarz auf weiss sehen, um es für möglich zu halten!

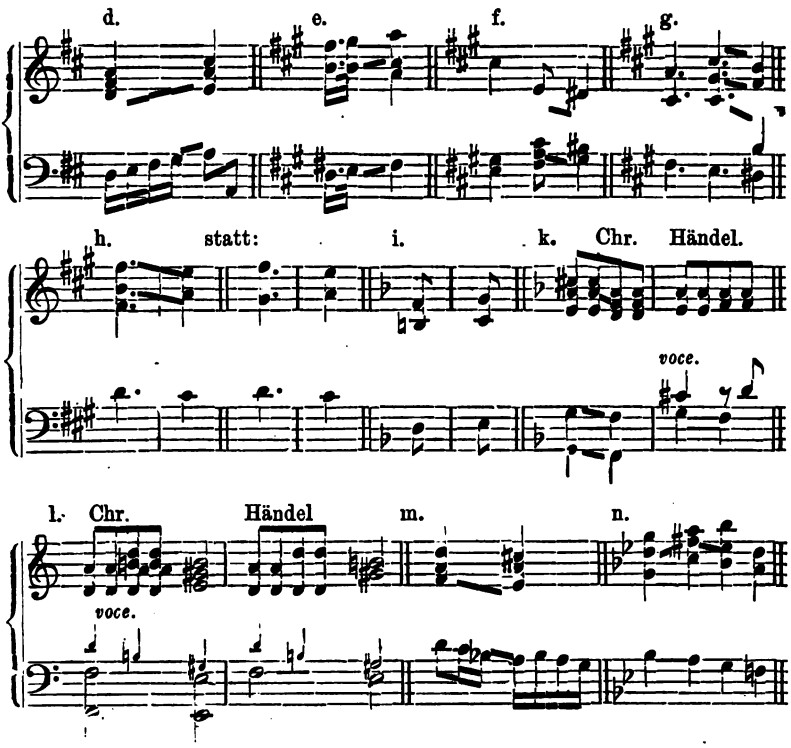
Die Arie „Dann tönt der Laut' und Harfe Klang," welcher wir das letzte Beispiel entnommen haben, ist von Händel besonders reich mit Sequenzen ausgestattet worden; die Chrysander'sche Harmonisirung ist überall so verfehlt wie möglich. Nur ungern versagen wir es uns, die Belege ebenfalls in Noten hierher zu setzen, bitten aber folgende Tacte nachzuschlagen; P. 179, 2, 4 u. ff. (KA. 155, 2, 3—4.) P. 180, 3, 2 u. ff. (KA. 156, 2, 1 u. ff.) und P. 183, 1, 2 u. ff. (KA. 158, 2, 3 u. ff). Die letzte unglaublich maltraitirte Stelle bringt zur Abwechselung auch einmal wieder Quinten zwischen Bass und Alt. Dass man bei der Harmonisirung von Sequenzen die einzelnen Stimmen der Accorde am passendsten wieder Sequenzen bilden lässt, davon scheint Herr Chrysander gar keine Ahnung zu haben.

Wir kommen nun zu den eigentlichen Schulschnitzern. Rechnet man die Unbeholfenheiten in der Stimmführung hinzu, so ist ihre Anzahl Legion. In den Recitativ-Begleitungen finden sich u. A. folgende unverantwortliche Böcke:



Sieht das nicht aus, als ob Herr Chrysander bei den Herausgebern der „Bardale" seine Studien gemacht hätte? Dass in einem Sext-Accorde, dessen Bass Leitton ist, dieser Bass nicht verdoppelt werden dürfe, weiss jeder Anfänger; auch sonst vermeiden gute Tonsetzer im Sext-Accorde so viel als möglich die Verdoppelung des Basstons und ziehen die der Terz oder der Sexte vor. Chrysander aber liebt mehr die erstere. Auch die ungewöhnliche und für fehlerhaft angesehene Auflösung des Dominant-Septimen-Accordes, wie sie hier bei b steht, kommt bei Chrysander sehr häufig vor — in der Arie und dem Duett „O holder Friede" bildet sie beinahe die Regel. Hier folgt nun noch ein kleines Register von Verstössen wider die Regeln des reinen Satzes:





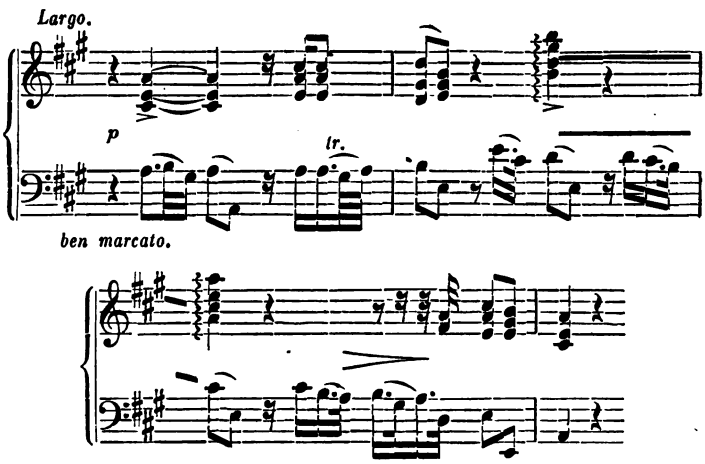
Der Nachweis dieser Stellen findet sich:

Zu a:	P. 16, 2, 4.	KA. 14, 3, 2.
- b:	P. 36, 1, 2.	KA. 33, 1, 2.
- c:	P. 37, 3, 1.	KA. 34, 3, 2.
- d:	P. 45, 3, 2.	KA. 42, 2, 3.
- e:	P. 46, 5, 1.	KA. 43, 4, 1.
- f:	P. 50, 2, 1.	KA. 46, 5, 5.
- g:	P. 111, 1, 4 u. f.	KA. 96, 3, 1.
- h:	P. 112, 2, 1.	KA. 97, 3, 1.
- i:	P. 121, 1, 1-2.	KA. 106, 5, 4 u. f.
- k:	P. 123, 2, 2.	KA. 109, 3, 1.
- l:	P. 123, 2, 6.	KA. 109, 4, 1.
- m:	P. 135, 2, 4.	KA. 120, 1, 1.
- n:	P. 180, 2, 1.	KA. 155, 5, 5.

Die Anzahl könnte leicht noch vermehrt werden. In neuerer Zeit denkt man bekanntlich milder über das Verbot der Quinten- und Octaven-Parallelen; selbst Meistern passiren, wenn auch selten, unbewusst Verstösse dagegen, ja es giebt Fälle genug, in denen dergleichen Fortschreitungen gar so übel nicht klingen. So würden wir denn

auch die in den vorstehenden, wie in allen übrigen hier angeführten und nicht angeführten Fällen vorkommenden Regelwidrigkeiten gerne hinnehmen, wenn der Autor sonst nur Sinn für Reinheit des Satzes, Wohlklang und edle Stimmführung bekundete. Das thut er aber nicht, und Kakophonieen, wie die obigen, sind unter allen Umständen zu verwerfen und würden, als Uebungsarbeiten einem Lehrer vorgelegt, nicht ohne derbe Rüge bleiben.

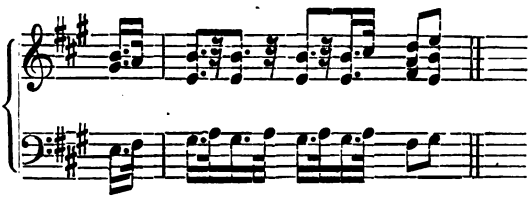
Wir haben endlich noch diejenigen Stücke ins Auge zu fassen, in denen, entweder durchweg oder bloss stellenweise, der leere Continuo die Singstimmen begleitet und also der Accompagnist Gelegenheit hat, seine Erfindungsgabe zu beweisen oder, — wie die alten Theoretiker sich auszudrücken pflegen — zu zeigen, dass er der *compositionis extemporaneae* mächtig sei. Den sichersten Beleg dafür, dass Herr Chrysander an dem gänzlichen Mangel dieser Gnadengaben laborire, liefert gleich die Sopran-Arie „O Freiheit du" (P. pag. 46, KA. pag. 43.) Es wird genügen, nur das Continuo-Vorspiel mit dem Chrysander'schen Accompagnement hierher zu setzen:



Diese armseligen, nichtssagenden Accordschläge, diese incorrecte Führung der Stimmen in den beiden arpeggirten Accorden, diese lächerlichen Arpeggio's selber*), ist das Alles nicht haarsträubend? In der That, nur die vollständigste Impotenz in musikalischen Dingen konnte so etwas zu Papier bringen, nur die grösste Verblendung wagen, damit vor die Oeffentlichkeit zu treten! Und doch hatte

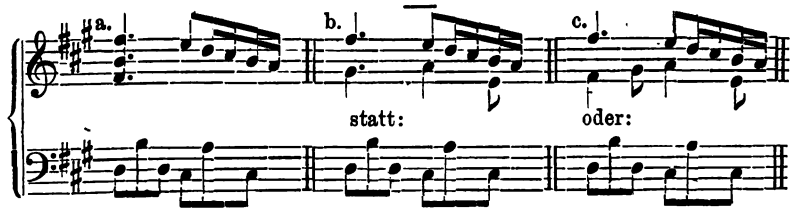
*) Sollte mit diesen „agréments" etwa ein im Hintergrunde harfender Barde angedeutet werden?

Händel, als er im Nachspiel zu dieser Arie die Melodie des zweiten und dritten Tactes der ersten Geige zuertheilte und eine trefflich geführte Gegenmelodie für die zweite Geige schrieb, den herrlichsten Fingerzeig gegeben, wie Analoges auch im Vorspiel zum Continuo gesetzt werden konnte, und dadurch dem Bearbeiter es leicht gemacht, etwas „Schickliches" zu Stande zu bringen. Wer so, wie Herr Chrysander, den Anspruch erhebt, ein gewiegter Händelkenner zu heissen, lag es für den nicht nahe, von dem gewährten Vortheile Nutzen zu ziehen? Herr Chrysander aber liess den Wink unbeachtet, führte die Begleitung zur ganzen Arie im Stile des Vorspiels fort und setzte Tact 9 dem Dinge die Krone auf durch folgende niedliche Kleinigkeit:

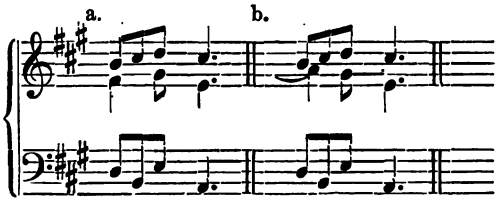


Es scheint ein merkwürdiger Widerspruch, über den wir uns schon oft den Kopf zerbrochen haben, in Herrn Chrysander zu stecken. Wer die beiden ersten Bände seiner Händel-Biographie liest, wird jeden Augenblick davon überrascht, wie fein und sicher der Autor in den Gehalt der lockersten Skizzen einzudringen versteht. Dies gilt namentlich von seinen Analysen der Händel'schen Opern-Arien, die in der That gar nichts zu wünschen übrig lassen. Wir für unser Theil konnten uns seinen Auffassungen nur allenthalben anschliessen, weil sie den Sachen dermassen auf den tiefsten Grund gehen, dass abweichende Ansichten kaum möglich sind. Sehen wir dagegen das Machwerk an, mit dem er Händel's edle Formen umkleidet, das doch auch aus Klängen besteht, die eine Kontrole des Ohrs nöthig machen, so erklären wir uns für unfähig, diesen Widerspruch zu lösen. Auf der einen Seite das schärfste Auge, auf der andern das stumpfeste Gehör, — begreife das, wer's kann! Die in Rede stehende Arie, ja der ganze Freiheits-Cyklus, hat durch das Chrysander'sche Accompagnement einen Anstrich erhalten, der einer völlig anderen Sphäre angemesen ist, als jenen für die Unabhängigkeit ihres Vaterlandes begeisterten Helden.

Aus der Arie und dem Duett „Komm, süsse Freiheit" führen wir ausser andern, zum Theil schon mitgetheilten Stellen, noch folgende an, (P. 49, 1, 3. KA. 45, 5,5):

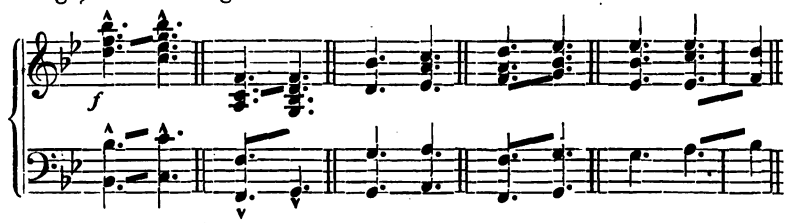


Der von Chrysander bei a gesetzte Accord ist offenbar falsch, nur Wendungen, wie bei b und c geben das Richtige. Eine aufmerksame Betrachtung der Parallelstelle im Duett (P. 54, 3, 1. KA. 50, 3, 3), wo Händel die Instrumente begleiten lässt, hätte hier gar keinen Zweifel aufkommen lassen. Aehnlich verhält es sich mit folgender Stelle (a.) im Duett (P. 55, 2, 2, KA. 51, 3,1:)



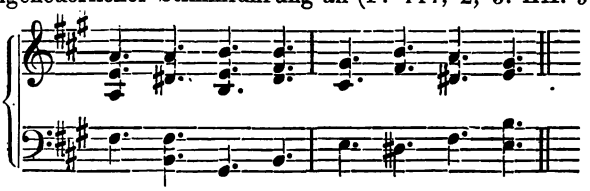
denn auch hier lag in der kurz voraufgegangenen Parallelstelle (P. 54, 3, 2. KA. 50, 3, 4.) die Händel'sche Fassung (b.) vor.

Die Tenor-Arie „Nein, keine frevle Lust" (P. pag. 66. KA. pag. 61.) ist eine wahre Mustersammlung von Plumpheiten. Accordschläge, wie die folgenden:

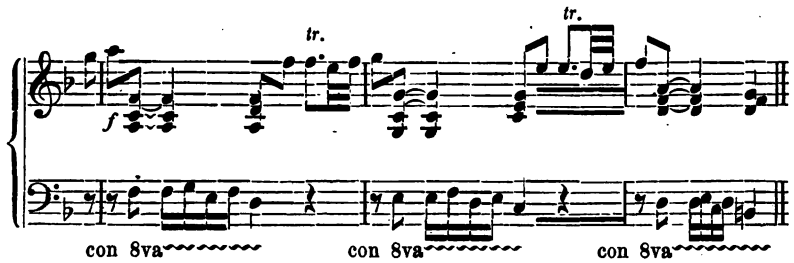


überheben uns jedes weiteren Beweises.

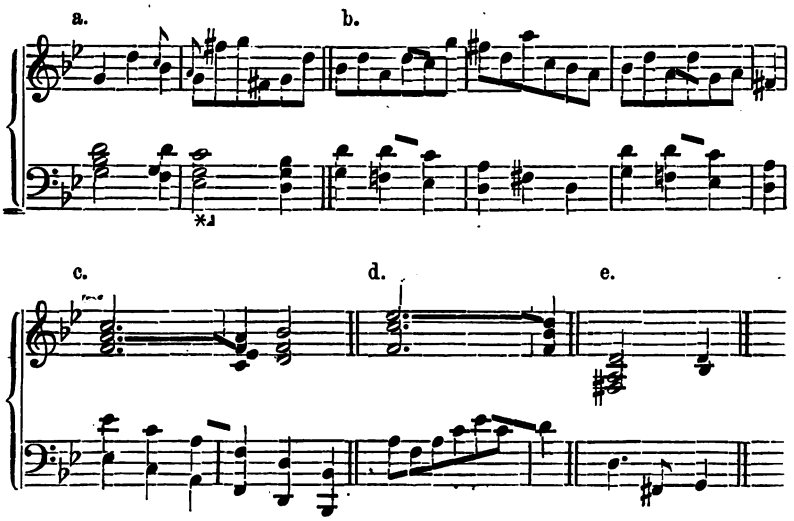
Ganz besonders gemisshandelt ist ferner die Sopran-Arie „Er nahm den Raub." Den früheren Beispielen fügen wir noch folgende Probe ungeheuerlicher Stimmführung an (P. 111, 2, 3. KA. 96, 3, 4.):



Ebenso verhält es sich mit der Tenor-Arie „Ein Thor der Mann“ (P. 120. KA. 106). Ausser andern zum Theil schon oben angeführten Stellen theilen wir noch folgende Tacte des Vorspiels mit:

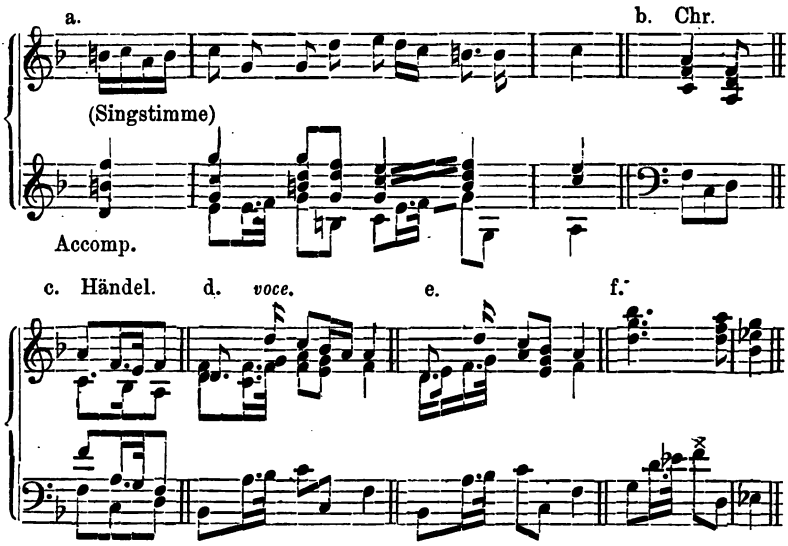


Aus der Bass-Arie „Mit frommer Brust“ (P. pag. 148. KA. pag. 129) citiren wir diese Wendungen:

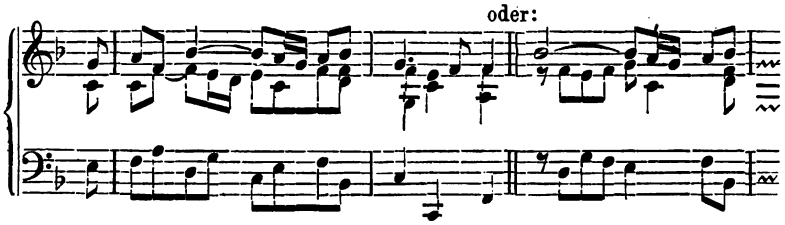


Der C-moll-Accord im zweiten Tacte bei a ist, da die Modulation gleich im folgenden Tacte ohnehin nach C-moll geführt wird, eine unfeine Anticipation und darum angemessener durch den Es-dur-Accord zu ersetzen; die übrigen Beispiele bieten wieder Quinten und Octaven der übelsten Sorte.

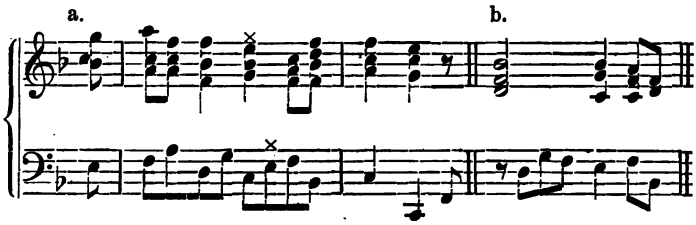
Die schöne Alt-Arie „Vater des Alls“, welche den dritten Theil des Oratoriums eröffnet, ist ebenfalls sehr reich an Ungeschicktheiten aller Art, z. B.:



Bei a bildet nicht allein die Quinten-Parallele $\frac{c-d}{f-g}$, sondern auch das Aufsteigen der Oberstimme e — f eine unerträgliche Härte. Die Wahl der nüchternen Harmonisirung bei b ist wieder schwer zu begreifen, wenn man sieht, dass Händel gleich im folgenden Tacte seine Instrumente dieselbe Weise, so wie sie hier bei c steht, repetiren lässt. Bei d ist der Sext-Accord a—c—f zu dem d der Singstimme ganz ungehörig — die Verbesserung dieser Stelle, die wir bei e geben, ist eine bei Händel sehr häufig wiederkehrende Wendung. Im letzten Beispiel endlich passt das f des Continuo nicht in den G-moll-Accord. Die ganze Arie ist so echt Händel'sch und in ihren Weisen so typisch gehalten, dass man für jede einzelne leicht in andern Werken ein Muster der Begleitung finden wird. Unendlich oft begegnen uns bei Händel z. B. Schlussmelodien wie die folgenden:

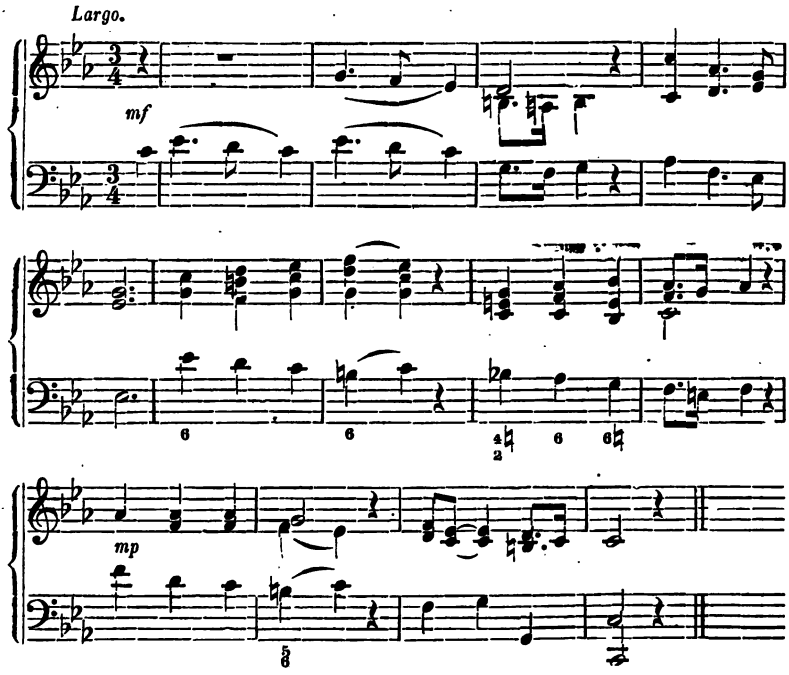


Wenn also Chrysander diese Weisen folgendermassen begleitet (man denke sich als Gesangsmelodie die Oberstimme des vorigen Beispiels hinzu:)



so beweist er — abgesehen von der Incorrectheit im ersten Tacte bei a — nur wieder die Unfähigkeit, seine Kenntniss Händel'schen Stils und Geistes anzuwenden, wenn es gilt, Hand anzulegen.

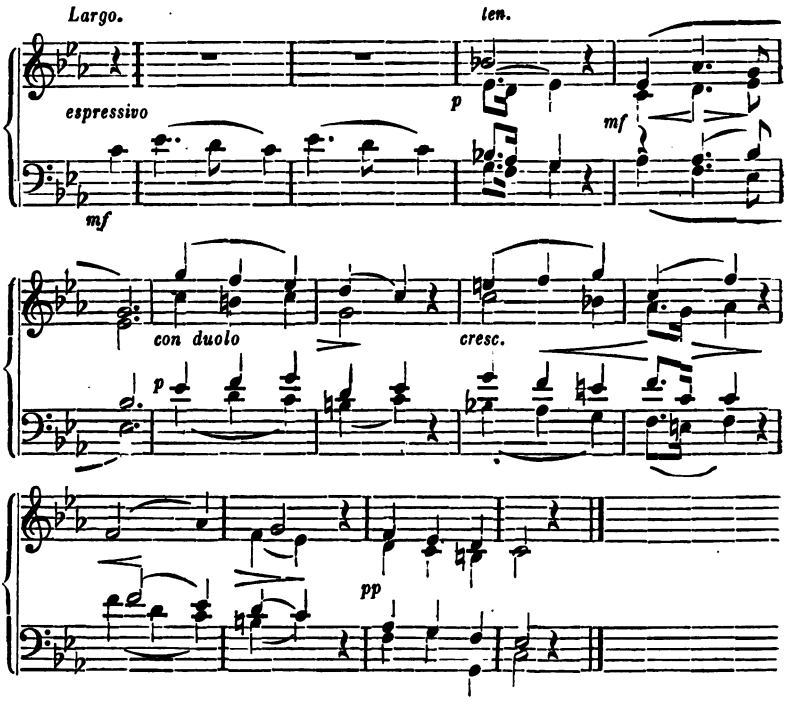
Doch wir würden kein Ende finden, wollten wir erschöpfen, was zu moniren ist; wir geben daher zum Schluss nur noch das herrliche Continuo-Vorspiel zu der Sopran-Arie mit Chor „Du sinkst, ach armes Israel" nach der Chrysander'schen Bearbeitung zum Besten:



Die Terzen-Verbrämung im zweiten Tacte ist mindestens unnöthig, ganz falsch aber der G-dur-Accord im dritten, und dabei ist die mit dem Bass in grossen Terzen parallel laufende Figuration der Mittelstimme von übelster Wirkung — das a im Alt würde ein fis im Bass bedingen. Man könnte vielleicht die drei ersten Tacte

ganz unbegleitet lassen, soll aber begleitet werden, so passt für den dritten Tact nur der Sext-Accord von Es-dur; ja, hätte Herr Chrysander nur wenig Tacte später den Eintritt der Solostimme sich angesehen, so würde er in Händels Satze diesen Accord gefunden haben. Die Tacte 4—5 und 8—9 klingen matt; Tact 6 und 7 heben die weinend in sich zusammenbrechende Klage der Cello-Cantilene geradezu auf, weil die aufwärtsstrebende Oberstimme das Entgegengesetzte andeutet; ganz unmotivirt ist die Vorausnahme der Töne $\overset{es}{c}$ im vorletzten Tacte, und das dreifache Schluss-C endlich macht den Eindruck, wie wenn Jemand an das Ende einer nach schweren Mühen glücklich vollbrachten Arbeit ein recht dickes Punktum setzt.

Man gestatte nach so viel Kritik uns die Erholung, an das letzte Beispiel einen Vorschlag anzuknüpfen, wie etwa wir den mitgetheilten Continuo uns begleitet denken:



Die Wanderung durch den Chrysander'schen Klavierauszug zu Judas Maccabäus zählen wir zu den unerfreulichsten Pflichten, welche uns die Lage des über die Bearbeitungsfrage entstandenen Streites auferlegt hat. Nirgends ein Punkt, bei welchem man mit Wohl-

gefallen verweilen mochte! Nirgends ein Strahl, oder auch nur ein Funken schöpferischer Kraft, an dem man sich hätte erwärmen können! Ueberall Unebenheiten, Plattheiten, Unschönheiten, die den feineren Sinn verwunden! Ueberall trostlose Oede der Impotenz! Hier finden wir wirklich jene „dilettantisch zusammengestoppelten Accorde", welche selbst ein Spitta perhorrescirt. Erinnern wir uns nun des Ideals, welches Chrysander uns in Händels Begleitungskunst vorführte, als er ihn „den helfenden Freund des Sängers" nannte, „dem bei aller Einfachheit eine mustergiltige Begleitung von grosser Schönheit gelang", und vergleichen damit das stümperhafte Wesen in den Chrysander'schen Klavierauszügen, so tritt uns wieder der schon oben erwähnte innere Widerspruch, in welchem dieser Autor befangen ist, auf das Lebhafteste vor Augen.

Eines aber bitten wir, wohl zu beachten: — es ist nicht die Einfachheit als solche der Chrysander'schen Arbeit, derentwegen wir seine Klavierauszüge anfechten. **Weder mir noch Robert Franz ist es je im Traume beigefallen, das einfach accordische Accompagnement ganz in den Bann zu thun — wir würden damit nur in dieselbe Einseitigkeit verfallen, wie Jene, welche die polyphonen Formen vom Accompagnement grundsätzlich ausschliessen.***) **Weit entfernt, bestimmte Vorschriften über bestimmte Formen zu geben, in denen das Accompagnement sich zu bewegen habe, verlangen wir**

---

*) Neuerdings hat sich Herr C. Piutti im Leipziger Tageblatt vom 26. Januar 1876 bei Gelegenheit der Recension über die am 22. Januar stattgefundene Aufführung des Bach-Vereins „mit der schlichten, vorwiegend accordischen Begleitung derjenigen Arien, welche die sogenannte Bearbeitung des Continuo-Basses erfordern, ganz und gar einverstanden erklärt". Das ist nun freilich seine Sache. Wenn er aber weiter sagt: „Ob hier eine, ob mehrere obligate Stimmen hinzuzusetzen seien, oder ob die einfachste Ausführung der Skizze die beste ist, darum handelt es sich — ohne endgültiges Resultat bis jetzt — unter den Männern von Fach, die sich eingehend mit der Sache beschäftigt haben", so schreibt er eben ins Blaue hinein, ohne — wie es scheint — den zwischen mir und Herrn Spitta geführten Streit bis ans Ende verfolgt zu haben, und bleibt vor dem punctum saliens stehen, wo gerade die Kritik einzusetzen hätte: ob nämlich die Bearbeitung fliessend, stilgerecht, dem Original anpassend, überhaupt ästhetisch und klingend ausgeführt sei. Um die Erfindung von „obligaten" Stimmen handelt es sich beim „Accompagnement" selbstverständlich gar nicht.

Wenn Herr Piutti in einer spätern Recension neben Robert Franz auch Chrysander als Bearbeiter älterer Vokalwerke namhaft macht, so wird man nach unsern obigen Ausführungen wissen, was man davon zu halten hat.

von dem Bearbeiter nur das Eine, dass seine Ausführung der jedesmal gegebenen Skizze schön klingend und stimmungsvoll, mithin in künstlerischer Haltung, die selbstverständlich auf den Stil des Originals Rücksicht zu nehmen hat, aus seinen Händen hervorgehe. Welcher Mittel er sich bediene, um ein derartiges Resultat zu erzielen, ist lediglich seine Sache. Wir dringen weder auf „eine" noch auf „zwei obligate" Stimmen. Wir glauben aber, dass mit einseitiger Beschränkung auf das einfach Accordische das Ziel nicht vollständig zu erreichen ist; die Erfahrung wird zeigen, dass man zu jenem befriedigenden Resultate nur unter Benutzung polyphoner Ausdrucksmittel, die aber bei Leibe keine obligaten Stimmen im Sinne Bach's und Händel's sein dürften, gelangen könne.

Indem wir so den Accent auf das individuelle Können des Bearbeiters legen, stehen wir wieder dem Einwande gegenüber, dass durch die in unserm Sinne ausgeführte Begleitung ein fremdes subjectives Element in die Kunstwerke hineingerathe, während die historische Treue die möglichste Neutralität des Accompagnements mit Nothwendigkeit verlange. Da wir uns hierüber schon einmal — nämlich in dem Artikel „Ueber die Bearbeitung der Bach'schen Matthäus-Passion durch Robert Franz" (AMZ. 1868. No. 1.) — ausführlicher ausgesprochen haben, so möge es uns erlaubt sein, das damals Gesagte hier zu wiederholen:

„Ist denn die reine Objectivität eines musikalischen Kunstwerkes überhaupt darstellbar? Mit anderen Worten: Giebt es nur eine einzige Möglichkeit ein Musikwerk aufzuführen? Gewiss nicht! Nur die Werke der bildenden Kunst treten dem Beschauer entgegen, wie der Künstler sie gedacht und ausgeführt hat, so weit nicht etwa der Zahn der Zeit verändernd und verderbend auf sie einwirkte; die Werke der Musik dagegen, ebenso wie die der Poesie, wenigstens der dramatischen, bedürfen, um in die Erscheinung zu treten, des ausübenden Künstlers, also der Vermittlung durch fremde Subjectivität. Das Streben derselben mag noch so streng und gewissenhaft auf äusserste Treue gerichtet sein, sie wird es doch nicht vermeiden können, von dem Ihrigen etwas hinzuzuthun.*) Die Gefahr,

*) Was hier von der Objectivität gesagt ist, gilt natürlich auch, mutatis mutandis, von der historischen Treue. Mit den Zeiten ändern sich die Bedingungen für die Darstellung musikalischer und dramatisch-poetischer Kunstwerke. Eine in jeder Beziehung historisch treue Vorführung Shakes-

welche darin liegt, dass auch ganz unberufene Individuen sich an die Ausübung wagen, hält mich nicht ab, in dem eigenthümlichen Verhältnisse des musikalischen Kunstwerks eher einen Vortheil, als einen Makel zu erblicken. Es spricht für seinen inneren Reichthum, wenn es, in seinen Grundzügen eine feste Norm bietend, doch im Einzelnen und Nebensächlichen verschiedene Modificationen der Ausführung zulässt. Gilt dies mehr oder weniger bei allen, auch den vollständig aufnotirten Musikstücken, ja selbst bei Werken neusten Datums, wo jede kleine Schattirung des Ausdrucks durch Vortragsbezeichnungen ängstlich angegeben zu werden pflegt, so findet sich ein weit grösserer Spielraum für den ausübenden Künstler bei denjenigen Werken, welche wichtige Theile nur andeuten, sei es in der Harmonie durch Bezifferung des Grundbasses, sei es in der Cantilene durch Aufzeichnung der blossen Grundzüge, die durch sogenannte „agréments" reicher und ausdrucksvoller umzubilden dem Geschmacke des Künstlers überlassen blieb. Dieser Spielraum ist so gross, dass die Bewegung auf demselben der freien Production fast gleichkommt, und es sich nur hieraus erklärt, wie ein schöpferischer Geist, der ein ängstliches Arrangiren und einfaches Ausschreiben der Harmonieen auf die Dauer nicht zu ertragen vermöchte, jahrelang mit Begeisterung bei der Ausführung des Accompagnements in Bach'schen Werken beharren kann."

„Die Subjectivität des Ausführenden ist von der Objectivität des musikalischen Kunstwerkes unzertrennlich, gleichviel, welche Mittel für die Ausführung gewählt werden; aber durch seinen Stil behauptet das Kunstwerk seine Herrschaft über das ausführende Subject — seine innere Gesetzmässigkeit bietet die Norm für die Wahl der frei gegebenen Möglichkeiten. Jedes Kunstwerk, für welches eine selbständige Zuthat durch den Ausführenden nöthig ist, fordert von diesem die Einsicht, die innere Gesetzmässigkeit des Werkes zu erkennen, die Empfänglichkeit, sie sich anzueignen, und die productive Kraft, in stilgerechter Weise das Fehlende zu ergänzen. Hiermit ist der kritische Massstab für die Leistung der Ausführung gewonnen, mithin auch der Bearbeitung, welche ja nichts weiter ist, als die schriftliche Lösung einer beabsichtigten Ausführung."

So gleichen denn die Continuo-Skizzen der alten Meister dem Samen im Evangelium, der je nach der Beschaffenheit des Bodens, auf welchen er fällt, seine Früchte bringt. In dem fruchtbaren Acker

---

peare'scher Dramen würde heutzutage, wenn nicht ein unmögliches, so doch ein vollständig verfehltes Unternehmen genannt werden müssen.

einer ebenbürtigen Genialität wird er üppig aufgehen und zu einem Organismus sich entfalten, welcher als Keim in dem Samenkorn verborgen lag; auf dem dürren Felde der Impotenz aber wird er, wenn er überhaupt aufgeht, im günstigsten Falle nur leeres Stroh hervorbringen. Die Chrysander'schen Klavierauszüge zu Händel's Werken sind — Stroh.

Am Schlusse seines Artikels über Mendelssohn's Orgelbegleitung zu „Israel in Egypten" (Jahrb. II. pag. 267) versteigt sich Herr Chrysander zu folgendem Resumé: „Mendelssohn bleibt der Musik Händel's äusserlich gegenüberstehen; kein Zug tieferen Ergreifens, der wieder Andern das Verständniss erschlösse, durch seine Kraft sie mit fortrisse, ist ersichtlich; was Händel im Israel Grosses wirkt, wirkt er trotz Mendelssohn, selten mit ihm und niemals durch ihn." Und dies wagt einem Künstler ersten Ranges gegenüber ein Mann zu schreiben, der in jeder Zeile seiner musikalischen Arbeiten den vollständigsten Mangel schöpferischer Kraft dargethan hat! *) Und was hatte Mendelssohn verbrochen? Er hatte nur über die Mitwirkung der Orgel im Israel anders disponirt, als es Händel gewollt; **) in dem rein musikalischen Satze seiner Orgelstimme aber war von ihm eine Zuthat von hohem künstlerischen Werthe und

*) In Nr. 4 der AMZ. vom 26. Januar d. J. findet sich eine mit Chr. unterzeichnete Recension der Mendelssohn'schen Duette, welche einen neuen Angriff gegen den Schöpfer des Paulus und Elias enthält. Es heisst da u. A.: „Er war nicht im Besitze der Kunstmittel, um einen wirklichen, auf eigenen Füssen stehenden duettirenden Vocalsatz zu schaffen; schon seine harmonischen wie melodischen Lieblingsintervalle waren dem Kunstduett hinderlich und einen wichtigen Theil dieser Satzweise, die wahren Cadenzen, hat er niemals studirt." Wie kann sich Herr Chrysander unterfangen, von „wahren (!) Cadenzen" zu reden, er, der, wie wir gesehen haben, nicht einmal versteht, den Dominant-Septimen-Accord richtig in den Dreiklang der Tonica aufzulösen? Weiterhin finden wir folgenden blühenden Unsinn: „Die Worte: ‚Ich bin allein auf weiter Flur' schliessen eigentlich eine duettirende Behandlung aus; ein Chor kann die Worte sinnvoll und ergreifbar darstellen, ein Duettsatz aber nur unter der Bedingung, dass er streng contrapunktisch, fugirt oder canonisch, in einander gewoben ist." Der Schluss der Recension lautet: „Ihre Jugendfrische wird sie (die Duette) noch eine Zeitlang obenauf halten; endlich aber wird es auch hier heissen: Jugend vergeht, Kunst besteht." Nun, wir sind überzeugt, dass Mendelssohn's Duette auch dann, wenn der Name Chrysander längst verschollen ist, noch in ihrer ganzen Jugendfrische glänzen werden.

**) Vergleiche übrigens den oben citirten Satz, in welchem Chrysander „Freiheit, selbstthätiges Schaffen im Gebrauch der gegebenen Mittel" ausdrücklich gestattet.

echt Händel'schem Geiste geliefert. Hätte Herr Chrysander nur annähernd Vortreffliches in seinen Klavierauszügen geleistet, wir würden ihm gratuliren, anstatt ihn zu bekämpfen. So aber sind wir gezwungen, den Spiess gegen ihn zu kehren, alle jene auf Mendelssohn gerichtete Anschuldigungen ihm selber ins Angesicht zurückzuschleudern und zu sagen: „Chrysander bleibt der Musik Händel's äusserlich gegenüber stehen: kein Zug tieferen Ergreifens, der wieder Andern das Verständniss erschlösse, durch seine Kraft sie mit fortrisse ist ersichtlich; was Händel im Judas Maccabäus Grosses wirkt, wirkt er trotz Chrysander, selten mit ihm und niemals durch ihn." Damit aber noch nicht genug — in Chrysanders Klaviersatze finden sich Züge offenbaren Vergreifens, durch welche Andern das Verständniss unmöglich gemacht wird, und die grossen Absichten Händel's werden durch Chrysander nur allzuoft vereitelt.

Die Angelegenheit der Klavierauszüge zu Händel's Werken hat aber auch noch eine andere sehr ernsthafte Seite. Die Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft ist nämlich ein Unternehmen von monumentaler Bedeutung. Als solches muss sie den höchsten Anforderungen nach allen Seiten hin entsprechen und, da ihre Lieferungen über die ganze civilisirte Welt sich verbreiten, auch die Achtung des Auslandes verdienen. Wir können die Gesellschaft, der wir im Uebrigen die höchste Anerkennung für die Durchführung, selbst unter erschwerenden Umständen, des Unternehmens zollen, leider nicht von dem Vorwurfe freisprechen, dass sie es versäumt habe, da nun einmal die Klavierauszüge beliebt waren, für eine wahrhaft künstlerische Herstellung derselben Sorge zu tragen. An tüchtigen Künstlern ist doch wahrhaftig in Deutschland kein Mangel. Dass Chrysander darum, weil er der Biograph Händel's ist, noch keineswegs befähigt war, einen guten Klavierauszug zu machen, müssen wir zu unserem Schaden einsehen. Denn rund herausgesagt: Die Chrysander'schen Klavierauszüge sind ein Schandfleck in der deutschen Händel-Ausgabe und eine Schmach für die deutsche Kunst. Der Spott des Auslandes wird nicht ausbleiben. Die deutschen Künstler haben die Sache bis jetzt einfach ignorirt, mit der einzigen rühmlichen Ausnahme von Robert Franz, welcher in seinem „offenen Briefe an E. Hanslick" auf das energischste gegen das Treiben Chrysander's protestirte. Dies war für Franz um so ehrenvoller, als er selber dem Ausschusse der deutschen Händel-Gesellchaft angehört. Aber seine Stimme, so laut sie sich auch vernehmen liess, verhallte in dem modernen Partheigetreibe, und die Betroffenen trugen gewiss ihr Möglichstes dazu

bei, dass seine Schrift — todt geschwiegen wurde. Nun, wir wenigstens wollen nicht länger zögern, uns hiermit offen und rückhaltslos dem Franz'schen Proteste anzuschliessen. Möchten doch die deutschen Tonkünstler endlich aus ihrer Reserve und scheinbaren Gleichgültigkeit heraustreten und dem Gebahren der gelehrten Dilettanten gegenüber Farbe bekennen! Es würde sich alsdann zeigen, ob es deutsche Künstler giebt, welche den Muth haben, Stümpereien, wie die Chrysander'schen Klavierauszüge, zu vertheidigen.

So lange die Klavierauszüge mit den Partituren verbunden blieben und in ihnen ihre natürliche Kontrole fanden, mochten sie wenig Unheil anstiften; die Besitzer der Partituren waren ja zum grössten Theil Leute, welche jene Kontrole auszuüben verstanden. Seit mehreren Jahren aber hat man angefangen, die Klavierauszüge der Händel-Ausgabe gesondert zu publiciren — es liegt bereits eine stattliche Reihe der gangbarsten oratorischen Werke Händel's vor — und die auf dem Titel prangende Notiz: „Uebereinstimmend mit der Ausgabe der deutschen Händel-Gesellschaft," dazu der billige Preis, verlockt Viele, diese Auszüge den übrigen Editionen vorzuziehen; bei Musikfesten und anderen grösseren Aufführungen werden die Rieter-Biedermann'schen Ausgaben massenhaft verkauft. Nun aber findet sich in diesen keine Spur einer Angabe, was hier Händel'sches Original und was Chrysander'sche Zuthat ist; nur sehr Wenigen steht die Einsicht in die Partitur zu Gebote; die Meisten sind ausser Stande, eine Vergleichung anzustellen; die natürliche Folge ist, dass das grosse Publikum eben durch jene Notiz in dem Glauben erhalten wird, Alles, was in den Klavierauszügen stehe, sei auch wahrhaft und gewiss von Händel gesetzt worden. So wird denn ihre Veröffentlichung für die richtige Würdigung Händel's geradezu gefährlich, sie muss nothwendig dem leider nur zu sehr verbreiteten Vorurtheile neuen Vorschub leisten, dass nämlich Händel zwar in seinen Chören auch heute noch gross dastehe, die Arien dagegen nur noch ein kulturhistorisches Interesse beanspruchen können und bei Aufführung der Oratorien eben als etwas Unvermeidliches mit in den Kauf genommen werden müssen. Wo die Arien Händel's in einem Gewande geboten werden, welches dem von Chrysander z. B. zu der Arie „O Freiheit Du" im Judas Maccabäus gefertigten gleichet — ein Pröbchen theilten wir oben mit — da darf man sich freilich nicht wundern, wenn das musiktreibende Publikum sie als ungeniessbar bei Seite legt. Wie aber gerade Händel's Solosachen, wenn nur der rechte Bearbeiter über sie kommt, unserm Zeitgeschmack weit näher stehen, als man gemeinhin denkt, das leuchtet aus Franz's Ausgaben

der 12 Sopran- und 12 Alt-Arien, sowie der 12 Duette von Händel klar hervor. Besonders aus Händel's Opern dürfte noch ein überaus reicher Schatz zu heben sein.

Wir sind zu Ende.

Herr Chrysander kehre zu seinen Documenten zurück — in der Vollendung der Händel-Biographie, auf welche die musikalische Welt schon zu lange wartet, liegt noch eine grosse und seiner würdige Aufgabe vor ihm, deren glückliche Lösung seinen Ruhm nur vermehren kann; er begnüge sich mit erreichbaren Erfolgen und strecke nicht die Hand nach Lorbeeren aus, die nur den echten Künstler zu krönen bestimmt sind und ihm daher auf ewig versagt sein werden.

Anhang.

Verzeichniss einiger incorrect und schülerhaft gearbeiteten Stellen aus Chrysander's Klavierauszügen zu Händel'schen Werken.

(Die Angaben beziehen sich nur auf die Partitur-Ausgabe der deutschen Händelgesellschaft. Die erste Ziffer bezeichnet die Seite, die zweite das System, die dritte den Tact.).

Saul.

72, 1, 4—5.
87, 3, 2—5.
101, 1, 2—3.
129, 3, 7 und erster Takt der folgenden Seite.
141, 2, 4.
166: die ganze Arie „Vater des Friedens." Der zu dem leeren Continuo des Originals ausgeführte Satz ist im Wesentlichen mit dem Rimbault'schen in der neuen englischen Ausgabe übereinstimmend (vergl. die Vorbemerkung).
220: die ganze Arie „Wenn Jonathan den Bogen zog." Auch aus diesem auf einem leeren Continuo gebauten Satze ist unschwer zu erkennen, dass die Rimbault'sche Arbeit, wenn auch nicht zur Copie, so doch zur Handleitung und als Muster vorgelegen hat. Diese ganze Arie ist in ihrer überaus nüchternen und armseligen Behandlung ein würdiges Seitenstück zu der Arie aus Judas Maccabäus „O Freiheit du." Die Rimbault'schen Sätze sind freilich auch nichts werth.

Belsazar.

15, 4, 5.
15, 5, 4 u. 16, 1, 1—2.
27, 1, 3.
32, 2, 1.
33, 2, 3.
39, 4, 3.
41, 4, 1—3.
43: die ganze Arie des Cyrus „Du Gott, der mir nur fern bekannt." Ein sehr dürftiges Machwerk mit ganz unerhörten Stimmführungen.
55, 1, 3—4.
76, 2, 5 u. ff.
80, 3, 2—3.
82, 4, 1—2.
85, 1, 4 u. ff.

85, 3, 1—4.
87, 2, 2—3.
101, 3, 1.
138, 3, 5—6.
168, 1, 1.
171: das Ritornello der Arie nebst den Parallelstellen. Höchst ungeschickte, unmelodische Führung der Tenorstimme.
198, 4, 6,

Josua.

16, 7, 3.
18, 3, 5 und erster Theil der folgenden Seite.
40, 2, 3 u. ff.
41, 3, 3 u. ff.
46, 2, 3—5.
49: die Arie des Josua. Ein ganz verfehltes Arrangement der Originalstimmen.
97, 2, 2: der erste Accord ist hier falsch, wie auch in allen Parallelstellen.
98, 1, 2.
99, 2, 2—3.
101, 1, 2—3.
120, 1, 2.
129, 1, 7:
130, 1, 3 u. 5: die wiederholte Abweichung des Klaviersatzes von Händel's Orchester lässt eine absichtliche Correctur des Originals vermuthen. Ein Johann Ballhorn erster Classe!
167, 2, 1.
188, 3, 2.
190, 3, 3.

Alcina.

8, 2, 7—8.
22, 3, 3.
24, 4, 2.
25, 1, 1—2.
26, 1, 2.
44, 4, 5—8.
47, 3, 9.
75: das Ritornello der Arie „Mio bel tesoro". Ein haarsträubender Versuch, den leeren Continuo contrapunctisch zu begleiten. Die Mittelstimme mit ihren nachklappenden Sechzehntheilen ist geradezu lächerlich. Die Arie, eine wahre Perle ihrer Art, befindet sich auch unter den von Rob. Franz herausgegebenen 12 Sopran-Arien Händel's. Man vergleiche die edle Fassung der Franz'schen Arbeit, um der trostlosen Armseligkeit des Chrysander'schen Accompagnements inne zu werden.
80, 1, 1.
81, 3, 4.
105, 2, 2.
113, 3, 4—6.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.

Compositionen von Robert Franz

im Verlage von

F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Robert Franz.

Ausgabe in Heften und einzelnen Nummern.

	Mk.	Pf.
Op. 9. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. In einem Hefte	2.	50.
Einzeln:		
Nr. 1. „Was pocht mein Herz so sehr" von Robert Burns	—	75.
Nr. 2. Wasserfahrt: „Nun wollen Berg' und Thale" von Emanuel Geibel	—	75.
Nr. 3. Bitte: „Weil auf mir du dunkles Auge" von Nicolaus Lenau	—	50.
Nr. 4. „Allnächtlich im Traume" von Heinrich Heine	—	50.
Nr. 5. Vom Berge: „Jetzt steh' ich auf der höchsten Höh'" von W. Osterwald	—	50.
Nr. 6. Auf dem Meere: „Eingewiegt von Meereswellen" von Heinrich Heine	—	75.
Op. 12. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. Neue revidirte Ausgabe. In einem Hefte	2.	50.
Einzeln:		
Nr. 1. „Und welche Rosen Blüthen treibt" von W. Osterwald	—	80.
Nr. 2. „Zu Strassburg auf der Schanz", Volkslied	—	80.
Nr. 3. Im Walde: „Es streckt der Wald die Zweige" von Wolfgang Müller	—	60.
Nr. 4. „Aus meiner Erinn'rung erblüh'n" von Heinrich Heine	—	60.
Nr. 5. „Gute Nacht, mein Herz" von Emanuel Geibel	—	60.
Nr. 6. „Und wüssten's die Blumen" von Heinrich Heine	—	80.
Op. 34. Sechs Lieder von Heinrich Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. In einem Hefte	2.	—.
Einzeln:		
Nr. 1. „Was will die einsame Thräne"	—	50.
Nr. 2. „Deine weissen Lilienfinger"	—	50.
Nr. 3. Traumbild: „Mir träumte einst"	—	50.
Nr. 4. „Es treibt mich hin, es treibt mich her"	—	50.
Nr. 5. „Die Rose, die Lilie"	—	50.
Nr. 6. Gekommen ist der Maie"	—	50.
Op. 35. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. In einem Hefte	2.	50.
Einzeln:		
Nr. 1. Die Harrende: „Hör' ich ein Vöglein singen" von W. Osterwald	—	75.
Nr. 2. „Ich wandre durch die stille Nacht" von J. v. Eichendorff	—	50.
Nr. 3. „Die Sonn' ist hin" von Otto Roquette	—	50.
Nr. 4. Romanze: „Und wo noch kein Wandrer 'gangen" von J. v. Eichendorff	—	75.
Nr. 5. „Wenn sich zwei Herzen scheiden" von Emanuel Geibel	—	75.
Nr. 6. Aufbruch: „Die Lüfte werden heller" von W. Osterwald	—	50.
Op. 36. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. In einem Hefte	2.	50.
Einzeln:		
Nr. 1. Auf dem Meere: „Das Meer hat seine Perlen" von Heinrich Heine	—	50.
Nr. 2. Erster Verlust: „Gestern hielt er mich im Arme" von W. Osterwald	—	75.
Nr. 3. „Habt ihr sie schon geseh'n?" Volkslied	—	75.
Nr. 4. Bei der Linde: „Als die Linden trieben" von W. Osterwald	—	50.
Nr. 5. Gute Nacht!: „Im tiefsten Innern" von Betty Paoli	—	50.
Nr. 6. „Nun hat mein Stecken gute Rast" von W. Osterwald	—	75.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Leuckart's Franz-Album. Grosse Ausgabe.

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Robert Franz.

Op. 9, 12, 34, 35 und 36.

Neue revidirte Ausgabe in einem Bande gross Notenformat mit Portrait und Facsimile Robert Franz', gestochen von **Adolf Neumann.**

Elegant gebunden 6 Mark.

Das **Portrait** einzeln auf chinesischem Papier 3 Mark. — Auf weissem Papier 2 Mark 25 Pf.

Leuckart's Franz-Album in Octav.

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Robert Franz.

Op. 9, 34, 35 und 36.

Neue Ausgabe mit hinzugefügtem englischem Text von **Elisabeth Lindner.**

In einem Octavbande. In farbigem Umschlag mit dem Portrait und Facsimile Robert Franz'.

Geheftet 3 Mark. Gebunden 4 Mark 50 Pf.

Liturgie

zum Gebrauch beim evangelischen Gottesdienste für gemischten Chor

componirt von

Robert Franz.

Op 29.

Partitur mit beigefügtem Clavierauszuge und Singstimmen 2 M. 25 Pf.
Singstimmen einzelnen 1 Mark.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Vocalwerke von Johann Sebastian Bach

in Bearbeitungen von

Robert Franz.

Actus tragicus.

„Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“

Cantate von Johann Sebastian Bach, bearbeitet von Robert Franz.

Mit deutschem und englischem Texte.

		Mk. Pf.
Partitur		6. —.
Orchesterstimmen		6. —.
Clavierauszug	A. Grosse Ausgabe in 4.	3. —.
	B. Handausgabe in 8.	1. 50.
Chorstimmen		1. 50.

Ich hatte viel Bekümmerniss.

Cantate von Johann Sebastian Bach, bearbeitet von Robert Franz.

Mit deutschem und englischem Texte.

Partitur		12. —.
Orchesterstimmen		13. —.
Clavierauszug	A. Grosse Ausgabe in 4.	6. —.
	B. Handausgabe in 8.	1. 50.
Chorstimmen		3. —.

Magnificat in D-dur von Johann Sebastian Bach,

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur		11. —.
Orchesterstimmen		11. —.
Orgelstimme		2. —.
Clavierauszug	A. Grosse Ausgabe in 4.	7. 50.
	B. Handausgabe in 8.	1. 50.
Chorstimmen		2. —.

O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.

Pfingst-Cantate von **Johann Sebastian Bach,** bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur		5. —.
Orchesterstimmen		10. 50.
Clavierauszug	A. Grosse Ausgabe in 4.	3. —.
	B. Handausgabe in 8.	1. —.
Chorstimmen		1. 25.

Wer da glaubet und getauft wird.

Cantate von Johann Sebastian Bach, bearbeitet von Robert Franz.

Mit deutschem und englischem Texte.

Partitur		6. —.
Orchesterstimmen		9. 50.
Clavierauszug	A. Grosse Ausgabe in 4.	3. —.
	B. Handausgabe in 8.	1. 50.
Chorstimmen		1. —.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Bearbeitungen von Robert Franz.

Johann Sebastian Bach's Cantaten

im Clavierauszuge bearbeitet von Robert Franz.

Neue billige Ausgaben.

		A. In 4°. Mk. Pf.	B. In 8°. Mk. Pf.
No. 1.	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist	4. —	1. 50.
No. 2.	Gott fähret auf mit Jauchzen	3. —	1. 50.
No. 3.	Ich hatte viel Bekümmerniss	6. —	1. 50.
No. 4.	Wer sich selbst erhöhet	3. —	1. 50.
No. 5.	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe	3. —	1. 25.
No. 6.	Lobet Gott in seinen Reichen	4. —	1. 50.
No. 7.	Wer da glaubet und getauft wird	3. —	1. 50.
No. 8.	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig	3. —	1. 50.
No. 9.	Freue dich, erlöste Schar	4. —	1. 50.
No. 10.	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus)	3. —	1. 50.

Chorstimmen zu den Cantaten

von

Johann Sebastian Bach.

Nach der Partitur-Ausgabe der Bach-Gesellschaft. In Octav.

			Mk. Pf.
Lief.	1.	Bleib' bei uns, denn es will Abend werden (deutsch und englisch) Nr. 6	1. —.
Lief.	2.	Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen. Nr. 12	— 50.
Lief.	3.	Herr Gott, dich loben wir. Nr. 16	1. —.
Lief.	4.	Es erhob sich ein Streit Nr. 19	1. —.
Lief.	5.	O Ewigkeit, du Donnerwort. Nr. 20	— 50.
Lief.	6.	Wer weiss, wie nahe mir mein Ende. Nr. 27	— 50.
*Lief.	7.	Ich hatte viel Bekümmerniss. (d. u. e.) Nr. 21	3. —.
*Lief.	8.	Wer da glaubet und getauft wird. (d. u. e.) Nr. 37	1. —.
Lief.	9.	Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir. Nr. 38	1. —.
Lief.	10.	Brich dem Hungrigen dein Brod. Nr. 39	1. 50.
*Lief.	11.	Ach wie flüchtig, ach wie nichtig. (d. u. e.) Nr. 26	— 50.
Lief.	12.	Der Himmel lacht, die Erde jubiliret. Nr. 31	— 65.
*Lief.	13.	Freue dich, erlöste Schar. Nr. 30	1. 50.
*Lief.	14.	Gott fähret auf mit Jauchzen. Nr. 43	1. —.
*Lief.	15.	Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist. (d. u. e.) Nr. 45	1. —.
Lief.	16.	Schauet doch und sehet! Nr. 46	1. —.
Lief.	17.	Nun ist das Heil und die Kraft. Nr. 50. Doppelchor	1. —.
*Lief.	18.	Lobet Gott in seinen Reichen. Nr. 11	1. —.
*Lief.	19.	O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe. Nr. 34	1. —.
*Lief.	20.	Wer sich selbst erhöhet. Nr. 47	1. —.
*Lief.	21.	Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus tragicus.) (d. u. e.)	1. 50.

(Wird fortgesetzt.)

Die mit * bezeichneten Cantaten erschienen auch im Clavierauszuge von Robert Franz. Siehe oben!

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Bearbeitungen von Robert Franz.

Johann Sebastian Bach's
Arien und Duette

aus verschiedenen Cantaten und Messen, dem Magnificat und der Matthäus-Passion

mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von

Robert Franz.

Neue Ausgabe in einzelnen Nummern.

Arien für Sopran:

	Mk. Pf.
„Mein Jesu hat nunmehr" aus der Cantate: Gott fähret auf	— 60.
„Wer ein wahrer Christ will heissen" aus der Cantate: Wer sich selbst erhöhet	1. —.
„Jesu, deine Gnadenblicke" aus der Cantate: Lobet Gott	— 60.
„Et exultavit spiritus meus" aus dem Magnificat	— 50.
„Quia respexit humilitatem" aus dem Magnificat	— 50.
„Blute nur, du liebes Herz" aus der Matthäus-Passion	— 60.
„Ich will dir mein Herze schenken" aus der Matthäus-Passion	— 60.
„Aus Liebe will mein Heiland sterben" aus der Matthäus-Passion	— 60.
„Seufzer, Thränen, Kummer, Noth" aus der Cantate: Ich hatte viel Bekümmerniss	— 50.

Arien für Alt:

„Wer Gott bekennt" aus der Cantate: Es ist dir gesagt	— 75.
„Ich sehe schon im Geist" aus der Cantate: Gott fähret auf	— 75.
„Ach bleibe doch mein liebstes Leben" aus der Cantate: Lobet Gott	— 75.
„Esurientes implevit bonis" aus dem Magnificat	— 50.
„Erbarme dich mein Gott" aus der Matthäus-Passion	— 75.
„Buss und Reu" aus der Matthäus-Passion	— 75.
„Können Thränen meiner Wangen" aus der Matthäus-Passion	1. —.
„In deine Hände befehl' ich meinen Geist" aus dem Actus tragicus	— 50.

Arien für Tenor:

„Weiss ich Gottes Rechte" aus der Cantate: Es ist dir gesagt	— 75.
„Ja tausendmal Tausend begleiten den Wagen" aus der Cantate: Gott fähret auf	— 60.
„Erfreue dich, Seele" aus der Cantate: Ich hatte viel Bekümmerniss	— 60.
„Der Glaube ist das Pfand der Liebe" aus der Cantate: Wer da glaubet	— 60.
„Deposuit potentes" aus dem Magnificat	— 60.
„Bäche von gesalz'nen Zähren" aus der Cantate: Ich hatte viel Bekümmerniss	— 60.

Arien für Bass:

„Es werden Viele zu mir sagen" aus der Cantate: Es ist dir gesagt	— 75.
„Er ist's, der ganz allein" aus der Cantate: Gott fähret auf	— 75.
„Jesu, beuge doch mein Herze" aus der Cantate: Wer sich selbst erhöhet	1. —.
„Gelobet sei Gott" aus der Cantate: Freue dich erlöste Schaar	— 75.
„Quia fecit mihi magna" aus dem Magnificat	— 50.
„Komm, süsses Kreuz" aus der Matthäus-Passion	— 75.
„Geht mir meinen Jesum wieder" aus der Matthäus-Passion	— 75.
„Gerne will ich mich bequemen" aus der Matthäus-Passion	— 60.

Duette.

„Herr, dein Mittleid" aus der Cantate: Herrscher des Himmels, für Sopran und Bass	2. 25.
„Christe eleison" aus der Hohen Messe, für zwei Soprane	2. —.
„Wenn Sorgen auf mich dringen" aus der Cantate: Ach Gott wie manches Herzeleid, für Sopran und Alt	2. 25.
„Komm mein Jesu" aus der Cantate: Ich hatte viel Bekümmerniss, für Sopran und Bass	2. —.
„Et in unum Dominum" aus der Hohen Messe, für Sopran und Alt	1. 75.
„Domine Deus, agnus Dei" aus der G-dur-Messe, für Sopran und Alt	1. 75.
„Et misericordia a progenie" aus dem Magnificat, für Alt und Tenor	— 50.

(Wird fortgesetzt.)

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Bearbeitungen von Robert Franz.

L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato.

Oratorische Composition

von

Georg Friedrich Händel.

Mit ausgeführtem Accompagnement bearbeitet von **Robert Franz.**

Mit deutschem und englischem Texte.

		Mk.	Pf.
Partitur.	Prachtausgabe mit dem Portrait Händel's, gestochen von Adolf Neumann. In farbigem Umschlag elegant gebunden	30.	—.
Clavierauszug.	Prachtausgabe mit dem Portrait Händel's, gestochen von Adolf Neumann. In farbigem Umschlag elegant gebunden	17.	—.
	Billige Ausgabe. Geheftet	6.	—.
Orchesterstimmen		31.	50.
Chorstimmen		4.	—.
Textbuch		—.	25.

Hieraus einzelne Nummern im Clavierauszuge.

1)	**Arie:** „Kommt und reiht euch leicht geschaart," für Sopran oder Tenor	—.	50.
2)	**Arie:** „Freud' ich folge deiner Bahn," für Sopran	1.	—.
3)	**Scene:** „Wie süss, wenn einsam, eitlem Lob entsagend," für Sopran	1.	50.
4)	**Arie:** „Freud', ich folge deiner Bahn," für Bass	—.	75.
5)	**Siciliana:** „Lass mich wandern, lass mich zieh'n," für Tenor oder Sopran	—.	50.
6)	**Arie:** „Neue Freude schaut mein Auge," für Sopran	—.	75.
7)	**Canzona:** „Birg' mich vor des Tags Geräusch," für Sopran	—.	75.
8)	**Arie:** „Will Sorg' und Gram," für Sopran	—.	75.
9)	**Arie:** „Beugt mich einst des Alters Last," für Sopran	—.	75.
10)	**Duett:** „Lichtflammend steigt die Sonn' empor," für Sopran und Tenor	1.	50.

Sechs Choräle für gemischten Chor

bearbeitet von **Robert Franz.**

Partitur und Stimmen Mk. 3. 50. Stimmen einzeln (à 38 Pf.) Mk. 1. 50.

Inhalt: „Joseph, lieber Joseph mein." — „Puer natus in Bethlehem." — „Lasset uns den Herren preissen." — „Nun ruht doch alle Welt." — „Das ist ein theures Wort." — Reiselied. —

Sechs Lieder aus dem 15. und 16. Jahrhundert

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

bearbeitet von **Robert Franz.**

A.	**Ausgabe in gross Notenformat**	Mk. 2. 50.
B.	**Ausgabe in Octav.** Geheftet	- 1. 50.

Einzeln.

Nr. 1.	Scheiden und Meiden: „Ach Gott! wie fällt das Meiden". Umdichtung von W. Osterwald	— 80.
Nr. 2.	Fahr' hin! „Mein Pferd das ist am Huf so schwer" von W. Osterwald	— 50.
Nr. 3.	„Es taget vor dem Walde"	— 50.
Nr. 4.	„Ich armer Mann," Umdichtung von W. Osterwald	— 50.
Nr. 5.	„Ach Elslein, liebes Elselein mein"	— 50.
Nr. 6.	„Dich meiden: „Dich meiden, nein, ach nein"	— 80.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Bearbeitungen von Robert Franz.

Franz Schubert,

		Mk.	Pf.
Op. 29.	**Erstes Quartett** in A-moll, für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Robert Franz	5.	—.
Op. 70.	**Rondeau brillant** in H-moll, für Pianoforte und Violine, für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Robert Franz	4.	—.
Op. posth.	**Grosses Quartett** in D-moll, für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet von Robert Franz . . .	6.	—.

Hebräische Melodie.

„Beweinet, die geweint an Babel's Strand"

bearbeitet von **Robert Franz.**

A.	Für Pianoforte und Violine	1.	25.
B.	Für Pianoforte und Violoncello	1.	25.
C.	Für Pianoforte allein	1.	—.
D.	Für Pianoforte zu vier Händen	1.	—.
E.	Für grosses Orchester eingerichtet von Joh. Nep. Cavallo.		
	Partitur	3.	—.
	Orchesterstimmen	6.	—.

Offener Brief an Eduard Hanslick.

Ueber Bearbeitungen älterer Tonwerke,

namentlich

Bach'scher und Händel'scher Vocalmusik

von **Robert Franz.**

Elegant geheftet — 1 Mark 20 Pfennige.

Das wohlgetroffene Portrait von Robert Franz

mit Facsimile.

Gezeichnet und in Linienmanier gestochen von **Adolf Neumann.**

A.	Abdrücke auf chinesischem Papier	3.	—.
B.	Abdrücke auf weissem Papier	2.	25.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Schriften über Robert Franz.

Robert Franz

und das deutsche Volks- und Kirchenlied

von

August Saran.

Mit Notenbeilagen enthaltend:

Sechs Choräle für gemischten Chor und sechs altdeutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von Robert Franz.

Gross-Octav. Geheftet 5 Mark.

Prachtexemplare auf Kupferdruckpapier mit dem Portrait Robert Franz' elegant gebunden 12 Mark.

Soviel auch in neuerer Zeit für die Würdigung Robert Franz' geschehen ist und so sehr seine hohen Verdienste um die Kunst nach und nach Anerkennung finden: in seiner vollen Bedeutung wird der Meister erst in der vorliegenden Schrift charakterisirt. Saran weist darin den intimen Zusammenhang nach, in welchem der „grösste musikalische Lyriker der Neuzeit" (um mit Liszt zu reden) mit dem altdeutschen Volksliede und dem Chorale steht und dass der Boden, aus dem seine Lieder und Bearbeitungen hervorgegangen, kein anderer ist, als der, auf dem Bach und Händel gross geworden. —

Die musikalischen Beilagen, womit das Werk illustrirt ist, dürfen Anspruch auf das allgemeinste Interesse des gebildeten musikalischen Publicums machen; sie erschienen daher auch einzeln.

A. W. Ambros, Robert Franz. Eine Studie. (Separat-Abdruck aus des Verfassers: „Bunte Blätter. Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst".) Geheftet Mk. — 75.

Franz Hueffer, Die Poesie in der Musik. Aus dem Englischen übersetzt von E. G. Autorisirte deutsche Ausgabe mit einer Vorrede des Verfassers. Geheftet Mk. 4. 50. Elegant gebunden Mk. 6.

Inhalt: **Das Drama:** Richard Wagner. — **Das Lied:** Franz Schubert. — Robert Schumann. — Robert Franz und Franz Liszt. —

Anhang I. Bericht über die Festlichkeiten zu Bayreuth bei Gelegenheit der Grundsteinlegung des Wagner-Theaters 1872. Anhang II. Briefe von Robert Schumann aus 1835 bis 1844 an Anton von Zuccalmaglio. Anhang III. Englische Uebertragungen deutscher Gedichte.

Franz Liszt, Robert Franz. Geheftet Mk. 1.

Julius Schäffer, Zwei Beurtheiler Robert Franz'. Ein Beitrag zur Beleuchtung des Unwesens musikalischer Kritik in Zeitungen und Brochüren. Geheftet Mk. — 75.

———— **Robert Franz** in seinen Bearbeitungen älterer Vocalwerke. Zweiter durchgesehener Abdruck. Mk. 1. —

Heinrich M. Schuster, Robert Franz. Geheftet Mk. — 50.

Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander) in Leipzig.

Julius Schäffer.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** (Constantin Sander) in Leipzig sind erschienen:

Sechs Gesänge

für eine Singstimme mit Pianoforte

componirt von

Julius Schäffer.

Op. 9. Complet 2,50 M.

Dieselben in 2 Heften:

		M. Pf.
Heft I.	Nr. 1. „Im wunderschönen Monat Mai" von Heinrich Heine Nr. 2 „Du feuchter Frühlingsabend" von Emanuel Geibel Nr. 3. „Mein Lieb' das schläft im Sarge sein" von Leopold Schefer	1,50.
Heft II.	Nr. 4. Frühe Klage: „Aus der Ferne schallen Gesänge" von W. Osterwald. Nr. 5. Leb' wohl!: „Leb' wohl, es löscht das dunkle Wort" von J. Sturm. Nr. 6. Wiederhall: „In diesem grünen Wald." Altdeutsch	1,25

L. van Beethoven's Violin-Quartette

für Pianoforte zu zwei Händen übertragen von

Julius Schäffer.

In einem Bande geheftet 6 M.

Dieselben in einzelnen Nummern:

Nr. 1 in F-dur. Op. 18. Nr. 1	2,25.
Nr. 2 in D-dur. Op. 18. Nr. 3	2,25.
Nr. 3 in C-moll. Op. 18. Nr. 4	2,25.
Nr. 4 in B-dur. Op. 18 Nr. 6	2,25.
Nr. 5 in F-dur. Op. 59. Nr. 1	3,00.
Nr. 6 in C-dur. Op. 59. Nr. 3	3,00.

Joseph Haydn's Symphonie in D-dur

für Pianoforte zu zwei Händen bearbeitet von

Julius Schäffer.

Preis: 2 M.

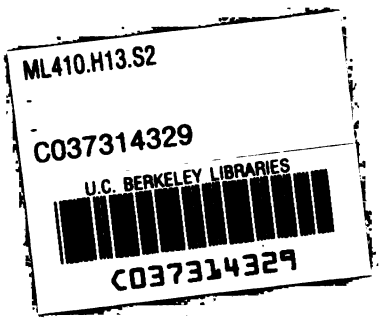
Julius Schäffer, Zwei Beurtheiler Robert Franz'. Ein Beitrag zur Beleuchtung des Unwesens musikalischer Kritik in Zeitungen und Broschüren. 8°. Geheftet . . . . . 0,75 M.

Die in Rede stehenden Beurtheiler Rob. Franz' sind: van Bruyck und August Reissmann.

Julius Schäffer, Robert Franz in seinen Bearbeitungen älterer Vocalwerke. Zweiter durchgesehener Abdruck. 4°. . . . . 1,00 M.

Julius Schäffer, Entgegnung auf Ph. Spitta's Artikel: „Ueber das Accompagnement in den Compositionen Sebastian Bach's. 4°. 0,50 M.

Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.



DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley